

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA ESTETİK BİR ARAÇ
OLARAK BEDEN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İbrahim Emre GÜNAY

FELSEFE ANABİLİM DALI

FELSEFE PROGRAMI

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞIRAY

HAZİRAN 2019

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA ESTETİK BİR ARAÇ
OLARAK BEDEN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İbrahim Emre GÜNAY

Felsefe Anabilim Dalı

Felsefe Programı

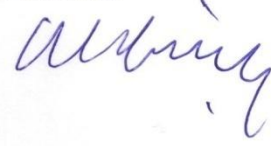
Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞİRAY

HAZİRAN 2019

İbrahim Emre GÜNAY tarafından hazırlanan Sanat ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Estetik Bir Araç Olarak Beden adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞIRAY

Tez Yöneticisi



Bu çalışma, jürimiz tarafından Felsefe Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞIRAY _____

Üye : Doç. Dr. Özge EJDER JOHNSON _____

Üye : Doç. Dr. Çiğdem YAZICI (Üsküdar Ü. Felsefe) _____

Yedek Üye : Doç. Dr. Emre ŞAN (29 Mayıs Ü. Felsefe) _____

Yedek Üye : Doç. Dr. Mehmet Cem KAMÖZÜT _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

İbrahim Emre GÜNAY







Aileme,



SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA ESTETİK BİR ARAÇ OLARAK BEDEN

ÖZET

Bu araştırma, estetik bir algı nesnesi olarak beden, siyaset ve sanat ilişkisi bağlamında incelenmesini içerir. Bu araştırmayla, bedenin bir sanat nesnesi olarak tanımlanması ile siyasal özne olarak kurulması arasında önemli benzerlikler olduğu gösterilmiştir. Bu benzerlikler, Jacques Ranciere'in ileri sürmüş olduğu estetik rejim mantığı içerisinde araştırılmıştır. Bu hususta yapılan çalışma özelinde estetik kavramı düşünme ve mantık yürütmeye etkiyen rejimsel faaliyetlerle ilgilidir. Bu faaliyetler, "sanata ait olmak" ile "gündelik yaşama ait olmak" arasındaki farkın yitip gittiği anlarda ortaya çıkar. Bu anlar; yapılabilecek "sanat eseri" yahut "sanat eseri değil" ayrımı gibi beden için de, örneğin "kahraman" yahut "hain" ayrımına imkân veren benzer bir mekanizmayı işaret eder. Bu mekanizma ise estetik rejim mantığında duyulur olanın dağılımında kurulur.

Çalışmanın özü, çağdaş sanat pratiklerinin gündelik yaşamdaki mekân ve nesnelere kullanabilmesinde yatar. Bundandır ki, gündelik yaşam ile çağdaş sanat pratikleri arasındaki sınır kaybolmuştur. Dolayısı ile gündelik yaşama içkin olan siyaset ile sanat pratikleri arasındaki ilintiden bahsetmek mümkün hale gelir. Gündelik yaşamdaki bedenin; söylem, tavır yahut moda olarak sunumu, çağdaş sanat özelinde küratoryal bir işe benzemektedir. Mevcut ideolojinin sürekliliği için, bedenin üretimi ve sunumu adına enformasyon teknolojilerinin tüm nimetlerinde yararlanılacak, bununla beraber beden diğer bedenlerin arasına sızabilme imkânı ile başlı başına bir estetik araç olarak işlev kazanacaktır. Sonuç olarak çalışma, bedenin estetik bir rejim altında ne şekilde araçsallaştığını ve bedenin araç olarak nasıl iş gördüğünü incelemektedir.

Anahtar Sözcükler: Jacques Ranciere, Estetik Rejim, Beden, Çağdaş Sanat, Siyaset

BODY AS AN AESTHETIC INSTRUMENT IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND POLITICS

ABSTRACT

This study involves examining the body as an object of aesthetic perception in the context of the relationship between politics and art. This research has shown that there are important similarities between the definition of the body as an object of art and its establishment as a political subject. These similarities were investigated within the logic of aesthetic regime proposed by *Jacques Ranciere*. In the regard of the study, the concept of aesthetics is related to the regimen activities that affect thinking and reasoning. These activities occur in the moments when the difference between “belonging to art” and “belonging to daily life” is lost. These moments point to a similar mechanism, which allows making a distinction between not only “art” or “not art” but also, “hero” or “traitor” for a body. This mechanism is established in the distribution of sensible in the logic of aesthetic regime.

The essence of the study lies in the ability of contemporary art practices to use space and objects of daily life. This is why; the boundary between daily life and contemporary art practices is lost. Therefore, it becomes possible to talk about the relation between politics and art practices that are embedded in daily life. The presentation of the body in daily life, as discourse, attitude or fashion resembles a curatorial work in contemporary art. For the continuity of the existing ideology, it will be utilized in all the blessings of the information technology for the production and presentation of the body. Moreover, the body will function as an aesthetic instrument, with the possibility of infiltration to the between other bodies. As a result, my thesis examines how the body is instrumentalized under an aesthetic regime and how the body functions as an instrument.

Key Words: Jacques Ranciere, Aesthetic Regime, Body, Contemporary Art, Politics



TEŞEKKÜR

Danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞİRAY'a tez süresince esirgemediği alakası ve yol göstericiliği adına teşekkürlerimi sunmak isterim. Sayın jüri üyeleri Doç. Dr. Özge EJDER JOHNSON ve Doç. Dr. Çiğdem YAZICI'ya tezime gösterdikleri ilgi ve yapıcı eleştirileri için de ayrıca teşekkür ederim.

Bu çalışma, ilk öğretmenim olarak gördüğüm merhum büyükbabam İbrahim Alaettin GÜNAY'ın aziz hatırasına adanmıştır.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	ix
SUMMARY	xi
TEŞEKKÜR	xiii
İÇİNDEKİLER	xv
1. GİRİŞ	1
2. SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ	5
2.1 Jacques Ranciere’de Duyulur Olanın Paylaşımı	5
2.1.1 Estetik rejim	7
2.1.2 Uyuşmazlık ve politika	8
2.1.3 Polis	10
2.2 Estetik ve İdeoloji.....	14
2.3 Boris Groys’ta Sanat ve Siyaset İlişkisi	15
2.3.1 Paradoks nesne olarak sanat eseri ve beden	17
2.3.2 İdeolojik nesne olarak sanat eseri ve beden	21
3. BEDENİN KAVRAMSAL İNCELEMESİ	27
3.1 Beden ve Teknik.....	27
3.2 Neye Beden Deriz?.....	31
3.2.1 Bedenin öz-görünümünün yıkımı.....	35
3.2.2 İdeolojik beden	37
3.3 Bir Araç Olarak Beden	42
3.3.1 Dispositif ve beden	43
3.3.2 Dispositif-apparatus kavramları ve beden	48
4. ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNDE BEDENİN İNCELENMESİ	52
4.1 Çağdaş Nedir?	53
4.1.1 Omurgası kırılan zaman.....	55
4.1.2 Karanlık bedenler	56
4.2 Sanatın Gündelikliği	58
4.2.1 Akışın sanatı: Fluxus	59
4.3 Kahraman Beden	65
4.3.1 Çağın imkanları ile bedenin sunumu	66
4.3.2 Bedenin sergilenme (exhibition) değeri.....	69
4.3.3 Bedenin manipülasyon (manipulation) değeri	73
5. SONUÇ	75
KAYNAKLAR	79
ÖZGEÇMİŞ	85



1. GİRİŞ

Gündelik yaşam içerisinde nesnelere ile sürekli ilişki halindeyizdir. Bu ilişki süresince, şeyleri algılama şeklimize etkiyen faktörler hakkında fazlaca bilgiye sahip değilizdir. Buna ek olarak, gündelik yaşam içerisindeki tüm yapıp-etmelerimizin nesne ve özne özelinde nasıl bir değişikliğe neden olduğu hususunda da çokça fikrimiz yoktur. Tıpkı Michel Foucault'nun Hubert L. Dreyfus'a ve Paul Rainbow'a kişisel bir sohbetinde dediği gibi "İnsanlar ne yaptıklarını bilirler; yaptıklarını neden yaptıklarını sıklıkla bilirler; bilmedikleri, yaptıklarının ne yaptığıdır" (Dreyfus ve Rainbow, 1983, s.187).

Bundan dolayıdır ki, *duyulur olan* ile ilişkimizi araştırmak tezimizin içeriğine dâhildir. Çalışma duyulur olan ile ilişkimizi konu edinmektedir çünkü nesne ile olduğu kadar mekân, zaman, boşluk ve elbette beden ile olan ilişkinin bir açıklamasına ihtiyaç duyarız. "Duyulur olanla ilişkimiz esasında nasıl bir ilişkidir?", "Bu ilişki hangi etmenler altında kurulur?", "Bu ilişki özneyi nasıl etkiler?" gibi sorular, tez süresince yanıtı aranan sorulardan olacaktırlar.

Bu noktada tezde irdelenecek bir estetik araştırması son tahlilde bedeni irdelerken kullanılacak bir başka estetik fikrine de öncülük edecektir. Baumgarten'ın *Aesthetica*'sı ile estetik başlı başına bir kavram olarak ele alınabilir hale gelir. Bu ilişkide Baumgarten'ın estetiği duyuşsal bilginin bilimi olarak görüp güzel olan üzerine düşünme edimi olarak fizik, kimya, biyoloji gibi bir bilimsel temele oturtur (Hünler, 1998). Bu noktada Kant'ın itirazı yükselir. Ona göre güzelin bir bilimi değil ancak eleştirisi olabilir (Kant, 1987). Bu eleştirinin temeli Kant'ın, güzellik yargısını aklın yargılarına indirgemeyi imkânsız görmesinden kaynaklanır (Kant, 1996). O nedenle, güzel olan bir kavram olarak incelenemez çünkü güzel olan ancak kavramsız olandır (Kant, 1987).

Görüldüğü üzere Baumgarten ve Kant arasında estetik ile güzeli ilintileyen bir ilişki mevcuttur. Bu noktada konuya Hegel de eklenir. Ona göre estetik, sözcüğün Grekçe anlamından uzak olacak şekilde tanımlanır. *Aisthesis*; duyum, duyulur algı

anlamlarına gelirken Hegel'e göre estetik doğrudan olarak güzel olana ve dahası güzel sanat felsefesine işaret eder (Hegel, 1988).

Tezde ismi sıklıkla zikredilecek Jacques Ranciere estetiğin kendi kelime anlamına dair bir geri dönüşü işaret eder. Estetiğin güzel ile ilgisinin ötesinde duyulur olan ile olan ilişkisi Ranciere'in felsefesindeki temel fikri imler. Lakin bu noktada, güzel ile olan ilişki, en temelde, "Güzel nasıl düşünülebilir?" sorusuna da imkân verir. Dolayısı ile bu imkân Ranciere'in "Bu nasıl düşünülebilir?" sorusu ile benzer özelliktedir (Ranciere, 2016). Güzeli düşünmeye olanak sağlayan imkânların varlığı ile tezimiz için bedeni düşünmeye imkân sağlayan koşulların varlığı bir ortak bir duyu deneyimi ile ilgilidir. Bu nedenle estetiğin neyi ifade ettiği yahut neyi açıkladığından ziyade onun bir duyu yaratma işi ile ilgilendiğimiz söylenebilir. Bu hususu Ranciere, estetik rejim ile izah eder.

Dolayısı ile tezin başlığında da geçen estetik; duyulur olanlar ile ilişkimizin açıklamasını yaparken altını sıkça çizeceğimiz bir kavram olarak ele alınacaktır. Ranciere'deki *duyulur olanın paylaşımı* (distribution of the sensible) fikri ile zaman ve mekânla birlikte bunların kapsadığı hemen her şeyin birer duyulur (sensible) olarak yeniden izahına girişiriz.

Sanat ve siyaset arasındaki ilinti de işte burada yani duyulur olanın paylaşımında kurulur. Bu ilinti ki, sanat ve siyaset pratikleri ile gündelik yaşama ait pratiklerin ortaklığını da ele verir. Bundan dolayı sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin Ranciereci bir estetik fikri ile tanımladığına şahitlik ederiz. Bu fikir elbette estetiğin güzel ile olan tarihsel ilişkisine aykırı görünebilir. Lakin her halükarda duyulur olanı güzel bulmak ile duyulur olanların dağılımını "mantıklı" yahut başka bir deyiş ile normal bulmak arasında benzer bir mantık vardır. Duyulur olan ile olan ilişkimizde bizi rahatız eden, kulak tırmalayan yahut göze batan bir "anomali" olmaması estetik rejim mantığı ile ilişkilidir.

Tez en temelinde bedeni merkezine almaktadır. Bundan kastımız, bedenin hem ne olduğuna dair bir soruşturmayı, hem de bir duyulur olan olarak ayrıcalıklı yerini imlemektir. Bununla beraber, bedenden kastedilenin insan bedeni olduğunu belirtmekte yarar vardır. Nesne veya hayvan için de bir bedenden bahsedilebilir. Fakat tezimizin konusu, biyolojik bir canlı olarak hem kendi bedeninin hem başka bedenlerin hakkında düşünüp yargıda bulunabilen insanın bedenidir.

Bunlara ek olarak tezde, bedenın gündelik yaşam içerisinde hem başka bedenlerle hem de kendisi ile olan ilişkisinde çevresel, sosyal ve biyolojik etmenlerin de bulunduğuna değinilecektir. Bedeni salt bir nesne olarak incelemenin, diğer bazı faktörleri görmezden gelmeye neden olacağı (r. fizyolojik) düşünülebilir. Lakin son tahlilde tezin başlığının da işaret ettiği gibi bedeni bir araç olarak inceleme noktasında onun nesnel varlığı üzerinde durulacaktır.

Tez başlığının işaret ettiği bir diğer husus da bedenın estetik bir araç olarak tanımlanmasıdır. Bu noktada, estetik fikri ile gündelik hayat pratiklerine sızmış ve duyulur olanın paylaşımı olarak, algılanabilir olanın denetlenmesine izin veren bir yapıdan bahsediyoruz (Oranlı, 2016). Dolayısı ile beden de bu denetleme mekanizmasından azade değildir. Buna ek olarak beden algı denetiminde, başka bir deyiş ile algılama biçimlerinin belirlenmesinde de rol oynar. Bundan dolaydır ki beden, tezde detaylı bir şekilde izah edilecek estetik rejim mantığı içerisinde hem bu rejimi işleten hem de bu rejimden doğrudan etkilenen bir karakterdedir. Rejim mantığını belirgin kılmak adına, tez özeline pek çok kez bahsedilecek olan da, estetik algının belirlenmesinin iktidar ilişkisi ve ideolojiden bağımsız olmadığıdır.

Tezin dayandığı temel argümanlardan biri sanat ve siyaset pratiklerinin birbirinden ayrılamaz hale gelmiş olmasıdır (Ranciere, 2008b). Bundan dolaydır ki, ağdaş sanat ve siyaset arasında eř zamanlı bir inceleme yapılacaktır. ‘‘Sanat eseri’’ yahut ‘‘sanat eseri değil’’ arasındaki ayrımın imkânı ile bir beden hakkında yapılabilecek ‘‘ceset’’ yahut ‘‘naaş’’ ayrımının imkânı benzer bir mekanizmaya işaret eder. Bu mekanizma, algı kiplerine etkiyen kuvvetler ile alakalıdır. Çağdaş sanat ile siyaset arasındaki girift yapı ile Ranciereci estetik fikri hakkında somutlaşmış delillere ulaşılabileceği gibi estetik rejim mantığında duyulur olanın paylaşımının, algı kiplerine nasıl etkiyeceği de soruşturulacaktır.

Tezde, ağın üretim imkânları üzerinde durulacaktır. Dijital yeniden üretim imkânları ile beden imgesinin üretilmesi, bu imgenin yine çağın sağladığı enformasyon teknolojileri ve bunların çeşitliliği ile dağıtılması ve en son olarak diğer bedenleri şekillendiren araçsal bir nitelik kazanması irdelenecektir. Mekanik ve dijital ağ arasındaki üretim kabiliyeti farklılıklarının, çağın yeniden üretim olanaklarını ne şekilde etkilediği ve bedenın dijital çağda, estetik bir araç olarak ne şekilde irdelenebileceğine tezde değinilmiştir.

Bu bölümün başında da değindiğimiz gibi estetik fikrinde Ranciere'in yaklaşımı ele alınacaktır. Çalışmanın ikinci bölümünde sanat ve siyaset ilişkisi irdelenecek, estetik rejim mantığı açıklanacaktır. Bunlar dışında Ranciere'in felsefesindeki en önemli kavramlardan biri olan *uyuşmazlık* (dissensus) fikri ve Polis mantığı üzerine bir inceleme yapılacaktır. Burada temel gaye estetik ve ideoloji arasında bir ilişki yakalamaktır. Böylelikle beden "ideolojik nesne olarak duyulur olan" olarak incelenecektir.

Üçüncü kısımda ise, bedenin ne olduğu üzerine bir tartışma yapılacaktır. İkinci bölümde bahsedilen ideolojik nesneden ideolojik bedene bir geçiş yine bu bölümde detaylıca anlatılacaktır. Bedenin kültür ve iktidar ile olan ilişkisi Pierre Bourdieu ile yine bedenin bir ideolojik devlet aygıtı olarak konumu Louis Althusser ile irdelenecektir. Bunlara ek olarak, özneleşme sürecini açarken Giorgio Agamben'in adı pek çok kez zikredilecektir.

Dördüncü ve son kısımda ise, *çağdaş* kavramı irdelenip, çağdaş sanat pratikleri ile gündelik yaşam pratikleri arasındaki ilintinin soruşturması yapılacaktır. Bununla birlikte, çağın barındırdığı teknolojik imkânlar dâhilinde beden imgesinin yeniden üretimi ve bunun dağıtımı ile bedenin bir duyulur olan olarak nasıl algılandığı ve bu algılama biçimlerine etkinken nasıl araçsallaştığı irdelenip, sonuç bölümü ile çalışma bitirilecektir

2. SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ

Sanat ve siyaset üzerine düşünürken tanımı ve içeriği hakkında uzlaşılammış iki kavram üzerine düşünüyor olmanın getirdiği zorlukla karşı karşıya kalınır. Bu nedenle, tezin içeriği bu iki bulanık kavramı belli bir bakış açısı üzerinden tanımlamayı içermektedir. “Hangi sanat?” ve “Hangi siyaset?” sorularından öte, bu ikisi arasındaki ilişkinin yaratmış olduğu inceleme alanı, tezin oturacağı temeli güçlü kılmak adına irdelenmesi gereken bir öneme sahiptir. Sanat ile siyasetin birlikte yapılacak tanımına dair bir araştırma ile tezin, bu iki kavram arasındaki ilişkiyi berrak kılacak bir konuma gelmesi amaçlanır.

Sanat eserin statüsü ile ilgili yapılacak soruşturma, sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin ne şekilde kurulabileceğine dair önemli bir adımdır. Bu nedenle *duyulur olanın paylaşımı* (distribution of sensible) hem kuramsal bir sanat fikri ve onun yeni statüsünü hem de pratik alanda siyasi eylemin temel niteliğini oluşturur.

2.1 Jacques Ranciere’de Duyulur Olanın Paylaşımı

Bu soruşturma Jacques Rancier’in siyaset ve estetik ilişkisine dair yaptığı incelemeleri ön plana çıkarır. Bu durumu, sanat ile gündelik yaşamın kaynaşmasının sonuçlarının irdelenmesi olarak görebiliriz. Bu durum, öyle ki, pratik olana tüm estetik kuramların dâhil olabilmesine olanak vermektedir. Bu nedenle, Ranciere’e göre estetik karışıklık da estetik ayırım da, toplumsal düzenle ve bu düzenin dönüşümleri ile yakından ilgilidir (Ranciere, 2012).

O halde, toplumsal bir incelemenin estetik bir incelemeye evirildiği düşünülebilir. Baumgarten’ın estetik izahı ile zıtlaşan bir görüştür bu. Duyusal bilginin bilimi olarak epistemolojik bir güzelin bilgisi üzerine düşünme ediminden öte kuram ve gündeliğin girift yapısı üzerine yeni bir bakış açıdır. Bu nedenle bahsedilen estetik karışıklığın bu girift yapıyla doğrudan ilişkisi olduğu düşünülebilir. Bu argümanı desteklemek adına Ranciere’in düşünceleri şöyledir:

Bütün bu söylemlerin benzer yönü, estetiğin karışıklığını eleştirmeleri. Birçoğu da, estetikteki bu “karışıklığın” imlediği başka meseleler olduğunu görmemizi sağlıyor: çıkarsız

yargı yanılışına karşı, sınıfsal bölünmenin gerçekliği (Bourdieu); şiirin olayları ile siyasetin olayları arasındaki benzeşim (Badiou); düşüncenin bir dünya tasarladığı yönündeki modernist yanılışmaya karşı, egemen Öteki'nin şoku (Lyotard); estetik ütopya ile totaliter ütopya arasındaki suç ortaklığını ifşası (taşeronlar korosu) (Ranciere, 2012, s.9).

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere Ranciere, estetik karmaşıklığı eleştiren felsefecilerin de bu karmaşayı oluşturan diğer başka meseleleri imlediklerini belirtmektedir. Bu alıntıdaki örneklere baktığımızda bile sanat ve siyaset ilişkisindeki ayırımın bulanıklaşıp kaybolmaya başladığını görmekteyiz. Ranciere'in kendi ifadesi ile onun, estetikte ne anladığına bir bakalım:

Estetik, bana göre, sanatı ikâme eden bir disipline ya da bilime işaret etmez. Estetik, kendini sanatsal seçimlere açan ve bunların neden düşünsel seçimler olduğunu ifade etmeye özen gösteren bir düşünce tarzına işaret eder... [B]u, sanatsal düşüncenin –sanat yapıtlarıyla ortaya konan düşüncenin– belirli bir tarihsel rejimidir, yani sanatsal seçimleri düşünce seçimleri olarak değerlendiren bir düşünce görüşüdür (Ranciere, 2006, s.9).

O halde sanat ve siyaset ilişkisine yönelik estetik bir inceleme, estetiğin güzel ile olan ilişkisinden farklı bir esas ile yapılır. Estetik, özel ve özerk bir alandan daha farklı olarak tanımlanır. Bu tanım, estetiği bir disiplin olarak ele almaz. Estetik, neyin sanat olduğunu belirleyecek rejimdir. Öyle ki onun vasıtasıyla sanatı tanır ve tanımlarız (Ranciere, 2012).

Bu durumda, eser ile alımlayıcı arasındaki ilişkinin yeniden değerlendirilmesi gerekir. Bu ilişki eser ve eserin alımlayıcı üzerindeki tesirini şart koşarken, bu tesirin belirlenimi üzerine düşünmemize olanak sağlar. Temsili rejimde, eserin tesiri bir *temsili*(mimesis) anlam kurmaktadır. Ranciere'e göre güzel sanatlar için bir yapma tarzı olan “poiesis” ile onunla “bir var olma tarzı” olarak zorunlu bir etkileşim halinde olan “aisthesis” arasında kurallı bir ilişki vardır (Ranciere, 2012). Yine Ranciere'in kendi ifadesi ile sanatın kendi tekilini güzel sanatların çoğulunun yerine koyduğu ve bu tekili düşünmeye yarayan estetik adı verilecek söylemi doğurduğu an, bir üretici doğa, bir duyarlı doğa ve bir yasa koyucu doğanın oluşturduğu mimesis ya da temsil denen düğümün çözüldüğü andır (Ranciere, 2012). İşte bu an, sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların iyiden iyiye bulanıklaştığı gündelik yaşamın, estetik değerler ile yeniden form verildiği ana tekabül eder (Tanke, 2011). “Sanata ait olmaklık” ile “gündelik yaşama ait olmaklık” arasındaki farkın tamamen kaybolduğu an, estetik rejime aittir (Tanke, 2011).

2.1.1 Estetik rejim

Estetik rejim, sanatı tanımlama rejimi olarak bir politika veya metapolitika barındırabilir (Ranciere, 2012). Metapolitika(siyaset-ötesi), siyasetin, daha sonra bahsedeceğimiz bir kavram olan Polis'in bakış açısından yorumlanması manasına gelir. Öyle ki o, heterojenik farklılıkları bir tür yanılısma ve hakiki olmama delili olarak görür (Ranciere, s.2014). Şöyle diyor Ranciere:

[E]stetik deneyim ve estetik eğitim, sanatın formlarının siyasal özgürleşme davasına yardımını vaat etmez. Estetik deneyime ve eğitime özgü bir siyaset vaat eder; bu siyaset, öznelerin uzlaşmazlık [dissensuel] buluşlarıyla yarattıkları formlarının karşısına kendi formlarını koyar. Dolayısıyla bu "siyaset"i daha ziyade bir "metapolitika" olarak adlandırmak gerekir. Genel olarak metapolitika, sahne değiştirerek, demokrasinin görünümünden ve devletin biçimlerinden yeraltı hareketlerinin alt-sahnesine ve onlara temel olan somut enerjilere geçerek, siyasal uzlaşmazlığı sonlandırmayı hedefleyen düşüncedir (Ranciere, 2012, s.37).

Bu durumda estetik rejimin bir siyasal uzlaşmaya veya siyasal uzlaşmazlığa imkân veren bir kavram olduğunu söyleyebiliriz. Bu çalışmada, estetik rejimin siyasal uzlaşmayı sonlandırma amacındaki metapolitik tavrını ön plana alacağız. Bu nokta, duyumsanabilir olanın dağıtımının estetik kavrayış ile ilgisini imler. İmge Oranlı bu hususta şöyle diyor:

[D]olayısıyla, modern estetik kavrayışı da, bir ortak duyuş üzerinde temellendiği ölçüde, uzlaşmacı siyasetin sanat alanındaki izdüşümü gibidir. Bu anlamıyla estetik, duyumsanır olanın paylaşımı mevhumuna dayanır, çünkü Rancière için duyumsanır olanın paylaşımı var olan ortak kabullerin (konsensüs), duyumsanabilir olanı, algılanabilir olanı denetlemesine ve düzenlemesine dikkat çekmek için üretilmiş bir kavramdır. Duyumsanır olanın paylaşımı, tüm duyma, görme, algılama biçimlerimizin var olan ortak kabuller tarafından belirlenmesi, paylaşılması, ve bu düzenleme içinde bazı şeylerin algılanamaz hale gelmesi ile ilgilidir (Oranlı, 2016, s.12)

Ranciere estetiğin özel bir alandan öte, bir rejim olarak incelenmesi gerektiğini bildirir (Şiray, 2016). "Rejim" bir hükmetme sistemini belirtirken, kelimenin etimolojik kökenlerine indiğimizde de *reg-* dosdoğru ve başka yöne sapmadan ilerlemek veya düz bir yolda/çizgide yönetmek ve yönlendirmek (*to lead, to rule*) anlamlarını barındırır ("Regime", 2019). Dolayısı ile estetik rejimi, rejim mantığındaki yönlendirme ve hükmetmekten ayrı düşünmek kolay değildir.

Estetik rejim dâhilinde estetik kavrayışın dönemin veya tarihin egemen unsurları ile şekilleneceğini ve eser olma iddiasındaki şey ile alımlayıcı arasındaki ilişkinin adını metapolitik olarak belirleyeceğini söyleyebiliriz. Bir ön kabul olarak göreceğimiz bu durum esasında alımlayıcının eser ile özgürce ilişkiye girmediğini de göstermektedir. Bu nedenle, bahsedilen bu ön kabul, göstergelerin alımlayıcı üzerindeki tesirinin tarihi ve politik bir uzlaşıda vuku bulmasını içermektedir. Bu politik uzlaş, Ranciere’in politikanın bilindik anlamının eleştirisini yaptığı yeri imlemektedir. Ayrıca, yine Ranciere’deki “siyaset” ile “siyasal olan” arasındaki farkı da işaret eder. Böylelikle siyasal olandan söz edersek, yasanın, iktidarın ve cemaat ilkelerinden söz etmiş oluruz. Bahsedilen tüm ön kabuller de siyasal olana dâhildir. Siyaset¹ belli bir etkinliği tariflerken, siyasal olan bir ortak yaşam durumudur (Ranciere, 2007). Elbette, Ranciere’in de eklediği gibi, felsefi bir sıfatı bir cins isimden ayırmanın getirdiği muğlâklıklar kafa karışlığına yol açabilir (Ranciere, 2007). Bu muğlâklıktan kurtulmanın yollarından biri, siyaseti, kandırmaca bir sözde siyasetten ayırmak ile mümkün olabilir.

Bu nedenle Jacques Ranciere ve onun siyaset felsefesindeki bazı kavramları incelemek ve konumuz özelinde tekrar irdelemek gerektiği düşüncesindeyim. Böylelikle sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin kavramsal değerlendirmesini çok daha berrak bir şekilde yapmış olacağız.

2.1.2 Uyuşmazlık ve politika

Politika’nın geçirmekte olduğu tarihsel süreç, politik vaadi sunan politik söylemi de değiştirmektedir. Politik söylemin evrimi, onun bilindik tanımlarına paralel olacak şekilde bir uyum/konsensüs barındırır (Ranciere, 2005). Bu örtbas ile sağlanan mutabakat politikanın sonunu zikreder (Ranciere, 2005). Jacques Ranciere’in araştırması, arkaik dönemlerden, modern dönem politikasına kadar, süregelen siyaset tanımı ile ilgilidir. “Politika, ne zaman felsefenin konusu olur?” Bu sorunun cevabı, bilindik felsefi argümanlar ile taban tabana zıttır (Ranciere, 2005). Politika ancak bir açmaz, bir uyuşmazlık halinde iken siyasete evrilir. Tam da bu durumda, Ranciere siyaset felsefesinin eleştirisini yapar. Bu zamana dek, siyaset felsefesi görev icabı, bu

¹Siyaset ve Politika arasındaki kavramsal tartışmadan uzak durmak adına her iki terimin de “duyulur olmayı duyulur kılan, toplumdaki sayılmayanı sayan ” manasında kullanıldığını belirtmekte yarar var. Bu durumun aksi ise metapolitika ile tanımlanır [Estetiğin Huzursuzluğu s. 37]

açmaz ve çatışmayı örtbas etmiştir. Oysa siyaset, özü itibarı ile açmaz ve çatışmaya mecburdur.

Bu noktada mevzubahis açmaz ve çatışmadan ne anlamamız gerektiği önemli bir sorun haline gelir. Ranciere'in örneğinde olduğu gibi, bu durum birinin ak dediğine diğnerinin kara demesinde görülen anlaşmazlıktan/açmazdan/çatışmadan ötedir. Aksine iki taraf da ak dediğinde vuku bulan uyuşmazlıktır (Ranciere, 2005). Siyaset olarak tanımlanan bu normal düzende var olan sapmalar, siyaseti doğurur (Ranciere, 2007). Siyasal olan olarak ortak yaşam durumu, ortak nesneyi zorunlu kılmaktadır. O halde şu sonuca varabiliriz: Uyuşmazlık, salt fikir ayrılıkları yahut çıkar ilişkileri ile alakalı değildir. O, taraflar arasındaki ortak nesnenin varlığı yahut yokluğu ile ilgilidir. Mevzubahis ortak nesnenin üretimi ile ilgili Ranciere'in açıklamasına yer verelim:

Öyleyse siyasetin temelinde, Benjamin'in söz ettiği "kitleler çağı"na özgü "siyasetin estetize edilmesiyle hiçbir ilişkisi olmayan bir "estetik" vardır. [B]u, zamanların ve mekânların, görülürün ve görülmezin, sözün ve gürültünün bir dekapajıdır; bir deneyim biçimi olarak siyasetin hem yerini hem de nesnesini [enjeu] tanımlar. Siyaset, neyin görüldüğü ve görülen üzerine neyin söylendiği ile, görme yetkisine ve söyleme niteliğine sahip olan ile, mekânların özellikleri ve zamanların olanakları ile ilgilidir (Ranciere, 2008a, s.148).

Bir nesnenin (ve aynı zamanda bir mekânın) tanımlanabilmesi, ortaklığın kurulması ve mutabakatın sağlanması açısından oldukça önemlidir. Ortak nesne, siyasi olan ile tanımlanır. Bu nesne toplumsal olarak uzlaşılan ve makbul bulunan anlamları temsil eder. Alımlayıcı, bu nesneye baktığında algı yetisine etkiyen veya onu yönlendirip yeniden işleyen kuvvetlerden habersizdir. Alımlayıcı için, tıpkı bir sanat eserine veya başka bir deyiş ile sanat eseri olma iddiasındaki nesneye baktığında yaşadığı ilişkiye benzer bir ilişki bu noktada da kurulmaktadır. "Baktığı nesne bir sanat eseri mi yoksa bir saçmalık mı?", "Yerde cansız yatan beden kahraman mı hain mi?" Bu iki soruya da cevap vermesine olanak sağlayacak şey estetik düşünce görüşü, bu cevabı makul kılacak olan da siyasi olandır.

Siyasetin özü olarak tanımlanan bu açmaza biraz daha yakından bakalım. Uyuşmazlık ile varlık alanı kazanan siyasetin, var olabilmesi ve varlığını sürdürebilmesi adına bir hedefi vardır. Siyasal hedef olarak isimlendirebileceğimiz bu hedef sestir (Ranciere, 2005). Siyasal söylem, tanım olarak burada var olur. Ses

logostur. Sesin bir konuşma mı, yoksa -tıpkı *logostan* mahrum hayvanlarınkı gibi- bir uğuldama mı olduğu siyaset felsefesindeki kurucu unsurdur.

Aristoteles ve Platon'daki ideal siyasi figür -bu figür yönetme kabiliyetine haiz olandır- kölenin dışlanması ile var olur. Siyasal figür konuşur, köle ise uğuldar ve dolayısı ile dışlanmaktadır. Burada duyulur olanın paylaşımının net bir örneği vardır. Siyasi alanın ve siyasal alandaki öznelerin nasıl duyumsadığı ve kimin siyasi özne olarak algılanabileceği belli bir paylaşımı varsaymaktadır (Oranlı, 2016). Bu durumdan Ranciere şöyle bahsetmektedir:

Öyleyse duyulurun bir paylaşımı, hem paylaşılan ortak bir şeyi, hem de dışlayıcı [exclusive, inhisari] payları saptar. Payların ve yerlerin bu bölüşümünün temelinde, mekânların, zamanların ve etkinlik biçimlerinin paylaşımı vardır; bu paylaşım ise bizzat ortak olanın katılıma nasıl uyum sağladığını ve herkesin bu paylaşımında nasıl payı olduğunu belirler (Ranciere, 2008a, s.147).

Ranciere, ortak olanın katılıma uyum sağlayıp dâhil olacağı bir paya sahip olma hususu üzerinden yaptığı değerlendirmeyi Aristoteles ve Platon özelinde inceleyerek belirgin kılmıştır. Her iki filozof için de siyasi figür, ortak bir dışlanmışlığa dâhil olmayarak var olur. Her iki filozof için de –örneğin erdem ve bilgiye- haiz olma durumu, diğerlerini dışlayarak onlara yönetebilme kabiliyetini verir. Bu durumda Ranciere, bir başka önemli hususu tartışmaya açar ve o, payı olanları belirleyecek paylaşımın nasıl işlediğini sorgular (Ranciere, 2008).

2.1.3 Polis

Yukarıda bahsedilen duyulurun paylaşımı ve pay alma özel bir kavramla, *Polis* ile incelenir. Ranciere *Polis*'i şöyle açıklar: “Genellikle siyaset olarak tanımlanan şeye, yani, ortaklaşalıkların kümelenmesi, güçlerin örgütlenmesi, yerlerin ve işlevlerin dağıtımı ve bu dağıtımın meşrulaştırılma sistemlerinin gerçekleşmesini sağlayan prosedür” (Ranciere, 2007).

Yukarıdaki açıklamaya göre toplumsal bölünmeleri ve dışlanmaları sayma yetkinliği ondadır. *Polis*, duyulur olanın dağıtımı ile ilgilidir. O görevleri dağıtır ve toplumsal sınırları çizer. Yine Ranciere'in tabiri ile *Polis*, toplum içindeki sınıfları/grupları saymanın yollarından biridir. *Polis*, gerçek kısımları sayar. Bundan kasıt konsensus ile ortak kabule dayanan kısımları saymasıdır. Dışlananları veya başka bir deyiş ile payı olmayanların payını sayan ise siyasettir (Ranciere, 2007).

Polis'ten tam olarak ne kastettiğimizi netleştirmek adına Ranciere'e kulak verelim:

Polis bir toplumsal işlev değildir, toplumsalın simgesel olarak kuruluşudur. Polisin özü baskı değildir, hatta canlılar üzerinde kurulan denetim bile değildir. Polisin özü, duyumsanabilirin belli bir paylaşımıdır. Duyumsanabilirin paylaşılması diye şuna diyoruz: pay sahibi olmanın biçimlerini tanımlamak için, önce bu biçimlerin algı kiplerini tanımlayan genellikle örtük yasa (Ranciere, 2007, s.149).

Yukarıdaki metinde “algı kiplerini tanımlayan örtük yasa” kısmının altını çizmemiz gerekmektedir. Estetik rejim ile doğrudan ilişkisini saptayabileceğimiz bu durum, algı kiplerinin, duyulur olanın paylaşımındaki örtük rolünü ifade eder.

Michel Foucault Polis'i bir yönetim teknolojisi olarak adlandırır (Foucault, 2014). Ranciere için de bu tanıma benzer bir eğilimden söz edebiliriz. Bununla birlikte Ranciere'de Polis daha kapsayıcı bir tanıma sahiptir. *Siyasalın Kıyısında*'da çeviri notunda da aktarıldığı üzere Polis'in Grek polisi ile doğrudan alakası yoktur. Yine aynı notta Polis'in kelime anlamının, asayiş ve düzeni sağlayan kolluk kuvvet tanımını aşan bir anlamı olduğu ve kamu düzeninin akılcı örgütlenmesi olarak tanımlanabileceği belirtilir (Ranciere, 2005). Lakin her hâlükârda, Polis'in bir prosedür olarak, kolluk kuvvet olarak Polis ile yakın bağı olduğunu görmemiz gerekmektedir.

Polis bir gruba müdahale ettiğinde şöyle der: “Dağılın! Seyredecek bir şey yok.” (Ranciere, 2007). Bu nida polisin işlevini apaçık şekilde dile getirmesidir. “Dağılın” der, çünkü müdahale ettiği gruptaki herkesin, onlar için tanımlanmış yer ve işlevlere geri dönmesini talep eder. “Dağılın ve öğrenci okuluna, öğretmen sınıfına, doktor muayenehanesine, köylü tarlasına, işçi fabrikasına dönsün ve kendileri için en uygun olan işle uğraşsın.” Böylece her beden yerli yerinde olur. Polis'in özü, boşluğun ve eklentinin yokluğu ile karakterize edilen bir duyulur olanın paylaşımıdır. Polisin olduğu yerde, toplum kendini özgül eylem tarzlarına adanmış gruplardan ve bu meşgalelerin uyguladığı yerler ile bu meşgale ve yerlere tekabül eden veya başka bir deyiş ile tam uyan varlık tarzlarından oluşur (Ranciere, 2007). Bu nedenle “Dağılın!” emri ile bedenler varlık tarzları ile önceden belirlenmiş meşguliyetlerine geri dönmeleri adına motive edilir. Tıpkı verdiğimiz örneklerde olduğu gibi bir üniversite öğrencisinin sınıfında dersini dinliyor olması, onun, toplumca makbul ve iktidarın da onayladığı makul bir eylemi gerçekleştirdiğini gösterir. Bu tam uyum ile o, görünür olma ve işitilir olma hakkına sahip olur.

İktidar meşruluğunu bir pay alma düzeni ile sağlar. Bu tertip de Polis ile işler. Örneğin öğrenci, öğrenci kimliği ile okuluna girebilir. Bu kimlik, bir pay almayı meşru kılandır. Bu pay alma hem eğitime olarak pay alma hem de üniversite olarak bir mekândan pay almayı içerir. Toplu taşıma kartları ulaşımdan ve bir mekân olarak otobüsten pay verir. Özel sağlık sigortaları ile daha kaliteli sağlık hizmeti alma payına sahip olunur. Çalışan, iş yeri yemekhanesinde yemek yeme için bir paya sahiptir. Tüm bu örneklere ek olarak kamusal alanda pek çok yasaklı bölge de göze çarpar. “Görevliden başkası giremez” uyarı levhaları, duyulur olanın paylaşımındaki sınırlarımızı gözler önüne serer.

Yukarıda paylaşılan tüm bu örnekler, Polis’in ne’liğini yani toplumsalın simgesel kuruluşunu belli eder (Ranciere, 2007). Bu simgesel kuruluş bir yasaklar ve izinler örgütlenmesini de içerir. Lakin bu, sadece yasak ve izinli ayırımından ötedir. Her ne kadar yasak (pay almayan/dışlanan) ve izinli (pay alan) örgütlenmesi iktidarın kanunları ile belirlenebiliyor olsa da, toplumsal olanın kuruluşu, aslında çok daha karmaşık bir pay almalar zincirlerinin birbirleri ile ilişkisi ile var olur. Öğrenci örneği üzerinden devam edecek olursak, bir bedenün üniversite denilen mekândan öğrenci olarak pay alması, öncesinde pek çok pay alma ile ilişkilidir. Mesela, maddi koşullar, öğrencinin üniversite eğitiminden pay alması için yeterli midir? Eğitiminin önceki dönemlerinde o, günün en kıymetli saatlerinde (sabahtan akşama kadar) ilköğretim/lise’de bulunmasını sağlayacak koşullara haiz olmuş mudur? Bu koşullar ki, doğrudan o kişinin ailesi ile ilgilidir diyebiliriz. Bu aile bireylerinin duyulur olandan pay alma örüntüsü, (eğitimden, sosyal yaşantıdan, sağlık hizmetlerinden) o kişinin üniversite eğitiminden pay alma izni ile doğrudan alakalıdır.

Okul özelinde bir örnek üzerinden ilerlememizin bazı nedenleri var. Bunlardan ilki okulun, pay almadaki temel ayrımlardan birini kuracağı ve en belirgin pay alma ve dışlama düzeninin inşa edileceği alanı oluşturmasıdır. Böylece eğitilmiş ile eğitimsiz arasındaki fark üzerinden gelecek günlerdeki pay almaların örüntüsü de çizilmiş olur.

Diğer husus ise pazarın istihdam olanaklarına denk düşen genç okullularını yetiştirmektir (Ranciere, 2007). Yine aynı şekilde okul modern toplumlarda bireyler ile siyasal sistem arasındaki vazgeçilmez dolayım işaret eder (Ranciere, 2007). Louis Althusser de Devletin İdeolojik Aygıtları’nda bu konuya eğilir. Althusser’in *Okul Aygıtı* olarak tanımladığı, daha sonra detaylarına incelediğimiz kavram, okulu; egemen ideoloji ile kaplanmış becerileri -ki bu becerilerden kastı doğa bilimleri, dil,

aritmetik, edebiyattır- ya da saf egemen ideolojiyi -bundan kastı da ahlak, felsefe ve yurttaşlık eğitimidir- çocukların kafasına yerleştirme adına bir işlev veya mekân olarak ele alır (Althusser, 2014). Bu süreç algılama kabiliyetinin veya başka bir deyiş ile daha önce bahsettiğimiz algılama kiplerinin tanımlandığı en belirgin mekânı oluşturur. Bu durum, okulun, toplumun simgesel kurulumunda önemli bir işleve sahip olduğunu gözler önüne serer. Pay almalar örüntüsünün girift yapısını ve toplumun kuruluşunu Althusser'in şu sözleri ile belirginleştirebiliriz:

On altı yaşına doğru bir yerlerde dev bir çocuk kitlesi üretimin içine düşer. Bunlar işçiler yahut küçük köylülerdir. Gençliğin okula gönderilebilecek bir diğer bölümü yoluna devam eder ve zar zor, kısa bir ilerlemeden sonra yolda kalarak düşük ve orta düzey kadroları, beyaz yakalı işçileri düşün ve orta düzey devlet memurlarını, her türlü-küçük burjuva tabakayı oluşturur. Son bir bölümü ise zirveye ulaşır (...) sömürü görevlileri (kapitalistler, yöneticiler), baskı görevlileri (askerler, polisler, siyaset adamları, idareciler, vb.) veya profesyonel ideologlar (çoğu inanmış "laik" kişiler olan, her türlü papaz) olup çıkarlar (Althusser, 2014, s.62).

Yukarıdaki açıklamada da görüldüğü üzere toplumun simgesel kuruluşu bir pay almalar silsilesi içerisinde olur. Bu silsile bedenlere bir işlev ve görev biçerek süredurur. Bu silsile içerisinde yarı yolda kalan her beden, toplumsal olarak yerine getirilmesi gereken role uygun bir ideolojiye ve görev tanımına sahiptir (Althusser, 2014)

Elbette, bu ideolojik belirlenme, sadece okulda olmaz, mevcut her kurumsal ve toplumsal ilişkide bedene ideoloji zerk etme durumu vardır. Lakin okulda bulunma, yıllar süren ve günün altı-sekiz saati ile haftanın beş-altı günü devam eden bir etkinliktir. Bu nedenle öğrenci için zorunlu dinleyicilik alanı olarak ayrı bir önem ihtiva eder (Althusser, 2014).

Tüm bu ideolojik yükümlülüğün algılama tarzları ile doğrudan ilişkisi olduğu düşünülebilir. Bu nokta sanat ile siyasetin iç içe geçmişliğinin belirgin kılındığı ana işaret etmektedir. Her ikisi de estetik rejime tabi olarak incelenebilir. Ranciere'in deşindiği gibi sanat işlemleri ile siyasetin pratikleri bir ayrımsızlık içindedir (Ranciere, 2012) Öyle ki bu durum sadece sanata dair meselelerin ele alınmasını değil, dünyamızın sahip olduğu ve iktidarların da meşruluğunu onayladığı bir algılama tarzı ile de yakından ilgilidir (Ranciere, 2012).

2.2 Estetik ve İdeoloji

Ranciere, estetiği sanatın tarihinin incelenmesine olanak sağlayan bir kavram olmaktan çıkarır (Şiray, 2016). Öyle ki, estetiğin güzelin bilimi olarak tanımlanmasından tam bir kopuş vardır. Siyasetin özündeki estetik; daha önce bahsettiğimiz gibi, onun neyin görünür olup neyin görünür olmayacağına dair söylem üretebilme kabiliyeti ile mekânların kurulumu ve zamanların olanakları ile doğrudan alakalıdır. Bu alaka tarihsellikten ve ideolojiden bağımsız değildir. Sanat da ortak olanın yerini yurdunu ve maddi olanın yerini ve yurdunu yeniden şekillendirmek adına mekânlar ve ilişkiler kurar (Ranciere, 2012).

Bu noktada estetik rejim üzerine biraz daha eğilmemiz gerekiyor. Mehmet Şiray'ın ifadesi ile bu rejim sanatın formları ile hayatın formları arasındaki özdeşliktir (Şiray, 2016). Bu özdeşlik bahsettiğimiz sanat işlemleri ile siyaset pratikleri arasındaki girift yapıyı da ortaya koyar. Sanatın hiyerarşik yapısına da saldıran estetik rejim ilkin bir *uyuşmazlık* (dissensus) yaratır ve daha sonra duyulurun paylaşımı ile belli bir topluluk için neyin görülür olacağı ile ilgili belirlenimi yapar (Şiray, 2016). Dolayısı ile estetik rejimin neyin ses neyin uğultu, neyin görülür neyin ise görünmeyen olduğunun belirlenmesi ile ilgili doğrudan bir bağ vardır.

Bu örnek özelinde dahi estetiğin, bir sanat galerisinde öznenin sanat eseri ile olan ilişkisinde sıkışıp kalmayan çok daha kapsayıcı bir kavram ile ilintili olduğunu görebiliyoruz. Bu durum, gündelik yaşam içerisindeki tüm ilişkilerin estetik rejime dâhil olarak gerçekleştiğini gösterir. Eser ile alımlayıcı arasındaki ilişkinin sanat tarihine tâbi olan estetik bir ilişkiyi aşan bir şekilde, onun benzerinin kurumlar, mekânlar, kavramlar, özel ve tüzel kişiler vs. ile yeniden kurulması manasını da taşır.

Ranciere otobiyografik yazımı işaret eder ve Stendhal'ın eser olarak sanatçının hayatına yaptığı katkıyı örnek göstererek onun, estetik rejimin tanıklığını yaptığını belirtir (Ranciere, 2012). Bu rejim ki sanata ait olan ile siyasete ait olanlar arasındaki bulanıklığın var olmaya başladığı ana işaret eder (Ranciere, 2012). Bu bulanıklık ki, Ranciere'in estetik ve siyaset arasındaki kurmaya çalıştığı ilişkinin ne olduğuna dair bir fikir sunmaktadır. Şöyle der Ranciere:

Benim için mesele yukarının seslerinin karşısına aşağının seslerini koymak değil, söylemlerin bölümlenmesi ile koşulların bölümlenmesi arasındaki ilişki üzerine düşünmek, insan bedenlerini ele geçiren söz etkilerinin hangi sınır ve sınıraşımı oyunlarıyla düzenli veya da

düzensiz hale geldiklerini kavramaktı. Dolayısıyla siyaset ve toplumdan edebiyat ve estetiğe geçmiş değilim (Ranciere, 2009, ss.255-256).

Görüldüğü üzere estetik kavramı sanat ve siyaset ilişkisi bağlamında bir geçişi veya bir yerini almayı tanımlamamaktadır. Ranciere'in yaptığı araştırma, bedenler üzerindeki etkilerin yine onun kendi tabiri ile hangi sınır ve sınır aşımı oyunlar ile nasıl düzenli yahut düzensiz hale geldiği üzerinedir. Nasıl ki siyaset, algılama alanından dışlanmıştı tekrar bu alana katarak ve onu sayarak var olur ise (Ranciere, 2009) siyasal olan bu algı alanlarını kurarak dışlanabilirliği sürekli tutarak var olur. Bu algı alanı, daha önce bahsettiğimiz ön kabulleri de kurar. İmge Oranlı'nın verdiği örnekte olduğu gibi yeryüzünde bulunan hangi toplumların söz söyleme kapasitesine (logos) sahip olduğu, tamamen onların dışında ve de dışlanmışlığında bir ön kabul ile olur. Öyle ki neyin akli bir söz olduğu verili değildir, o belli bir bölüştürmenin ve dağıtımın neticesidir. Mevzubahis bu ön kabul bir algı alanı vasıtası ile oluşturulur ki siyasetin yarattığı tam olarak da bu algı alanıdır (Oranlı, 2016). Bu algı alanının yaratımında, Polis'in ne şekilde iş gördüğü, mevcut iktidar ve hâkim ideoloji ile doğrudan alakalıdır.

2.3 Boris Groys'ta Sanat ve Siyaset İlişkisi

Sanat dünyasının ticari ilişkiler yumağı özelinde, duyulur olanın paylaşımının ne şekilde işlediğine eğilmemiz önem arz etmektedir. Hâkim sanatsal söylemin, gündelik siyaset ile ilişkisi hem bu ticari ilişkiyi açıklayacak hem de beden kavramsal incelenmesinde sanat pratikleri özelinde var olan ilgiyi gösterecektir.

Boris Groys'a göre hâkim sanat söylemi, sanatı, sanat piyasasına göre belirler ve bu piyasanın dışında kalan herhangi bir mekanizmayla üretilen ve yayılan sanat anlayışını dışlar (Groys, 2014). Bu durum, sanat piyasası adı verilen, meta üzerindeki arz talep ilişkileri yumağının sanat için bir dışlama yahut içerme olarak ne şekilde iş göreceğini belirtir. Öyle ise, sanatın işlerinin, tıpkı siyasette de olduğu gibi bir görünür/iştilir olma imkânına göre şekilleneceği veya başka bir ifade ile böyle tanımlanacağını görebiliriz. Öyle ki sanat, başka sanatları da birleştiren ortak bir ad olmaktan ziyade, onları görünür kılan aygıttır (Ranciere, 2012).

Bu durumda sanatın siyasileşmesi üzerine yeniden düşünmemiz gerekir. Sanatı siyasal kılan, onun, bir mesaj aktarma amacı gütmemesi değildir. Yahut herhangi bir toplumsal yapıyı, sınıfı ve onlar arasındaki çatışmayı temsil etme tarzı da değildir.

Aksine bu işlevler ile arasına koyduğu mesafe ile sanat, tesis ettiği zaman ve mekân ile bunları şekillendirme ve mekânı doldurma tarzı sanatı siyasi kılmaktadır (Ranciere, 2012). Bu durumda sanatın işleri ile siyasi pratikler arasındaki ilişki kendini belli etmektedir. Bu öylesine yakın bir ilişkidir ki, daha önce bahsettiğimiz üzere bu ikisi arasındaki fark bulanıklaşmıştır. Bu durumu Ranciere şöyle ifade eder:

Dolayısıyla, “estetik ve siyaset” meselesini şu şekilde açabiliriz: Bir yanda, açıklamaya çalıştığım anlam da “siyasetin estetiği” vardır. Buna mukabil, bir de “estetiğin siyaseti” vardır. Yani sanat pratikleri, duysal deneyim in olağan koordinatlarını askıya aldıkları, zamanlar ile mekânlar, öznelere ile nesnelere, sıradan ile benzersiz arasındaki ilişki ağını yeniden biçimlendirdikleri ölçüde, algılanabilir olanın paylaşımında rol oynarlar. Siyaset her zaman var olmayabilir, ama iktidar biçimleri her zaman mevcuttur. Sanat da her zaman var olmayabilir, ama şiir, resim, müzik, tiyatro, dans, heykel vs. hep mevcuttur. Siyaset ile sanat, birbirleriyle bağlantılı olsunlar mı olmasınlar mı diye sorulacak, birbirinden ayrı iki daimi gerçeklik değildir. Varlıkları, duyumsanabilir olanın belirli bir paylaşımına bağlı olan, koşullu gerçekliklerdir (Ranciere, 2008b, ss.209-210).

Öyle ise estetik hazzın tanımı ile ilgili yapılacak bir araştırma sanat ve siyaset arasındaki bağıntı özelinde bir tanımlama girişimidir. Bu girişim ki, sanatın ne olduğu sorusu ile daha sonra soracağımız beden ne olduğu sorusuna cevap ararken aynı mekanizma ile iş göreceğimizi hatırlatır. Bir meta olarak sanat eseri, sanatın dışında işleyen bazı süreçler ile tanımlanabilir. Bu durumda şeyi sanat eseri olarak kapsama veya dışlama kıstasları ona dikte edilen ticari menfaatler ile de var olabilir (Groys, 2014). Bu ticari menfaatler, sanat eseri olma iddiasındaki şeyin, “sanat eseri” yahut “sanat eseri değil” ikiliğindeki tarafını belirler. Bu ikilem özelinde, meta olarak şeyin parasal getirisi, onu, sanat olarak görünür kılabilir.

Yine Groys’dan devam edecek olursak onun modern sanatı nasıl kavradığını hatırlamamız gerekir. Groys’a göre modern dünya, güç dengesine inanır ve modern sanat da bu inancın bir dışavurumudur. Bu durumda modern sanat, bu güç dengesini koruyan her şeyi onaylarken bu güç dengesini bozan herhangi bir şeyi de dışlama ve ezme eğilimi içinde olur (Groys, 2014). Dolayısı ile sanatın bu güç dengesi özelinde var olan bir rejim ile tanımlanabilmesinden bahsedilebilir. Öyle ki bu durumda, duyulur olanın paylaşımındaki pay alanları ve dışlananları saptarken bu güç dengesinin muhafazası göz önünde bulundurulur. Bu güç dengesi ki, örneğin dönemin hegemonik ve ekonomik güçlerinden etkilenebildiği gibi siyasi konjonktür ve iktidar ilişkileri kapsamında da biçimlenebilir. Groys’a göre estetik haz

politikasına karşı iktidar politikası olarak anlaşılabilir sanat ve siyaset arasındaki ilişki esasında Avrupa kültürünün küresel ölçekte kurduğu bir hegemonya ile gelişmiştir (Groys, 2014).

Bu durumda makbul ve makul olanı tanımlama ve bundan haz alma ilişkisi, belli bir rejim ve onun mantığı ile tam uyum olarak açıklanabilir (Ranciere, 2008b). Bu durumu Boris Groys ile Jacques Ranciere'in sanat ve siyaset ilişkileri tanımına dair belirgin bir ortaklık olarak okumak mümkündür. Alımlayıcının özgürlüğüne ket vuran ön kabullerin, eser ve alımlayıcı arasındaki uyumu kuran siyasi uzlaşmaya işaret ettiği aşikârdır. Bu uzlaşımın kurulmasını sağlayan sürecin, Ranciere'in eleştirisini yaptığı politik sahteliğe gönderimi açıktır.

2.3.1 Paradoks nesne olarak sanat eseri ve beden

Paradoks, sanat eseri ve nesne arasındaki dolayımına işaret eder. Öncelikli olarak Ranciere'in sanatın estetik rejiminden ne anladığını irdeleyelim. *Aisthesis* ile *poiesis*in dolayımısız ilişkisi, eserin aritmetiği ile yine onun saf duyulur etkisinin alımlayıcı üzerindeki dolayımısızlığı ile var olur. *Aisthesis* ile *poiesis* arasındaki ilişki ise varlık sebepleri arasındaki fark özelinde kurulacaktır. Neyin sanat olup neyin sanat olmadığını belirleyecek paradoksal rejimin adı, estetik sanat rejimidir (Ranciere, 2012).

Boris Groys bu noktada, çağdaş sanat özelinde, güç dengesi ve demokratik beğeni arasında hem bir denge kurması hem de bu dengeyi bozması anlamında bir paradoks olduğunu düşünür (Groys, 2014). Bu durum ki, çağdaş sanatı ayırt etmemizi sağlar (Ranciere, 2012). Böylece paradoksun somut halinin kendini göstereceği tek alan sanat olmadığı gibi özellikle çağdaş sanat alanında eser, aynı anda hem tezi hem de antitezi barındıran birer paradoks nesne haline gelmektedirler (Groys, 2014).

Tıpkı Groys'un vermiş olduğu örnekte olduğu örneklerde olduğu gibi, Marcel Duchamp'ın Çeşme'si hem bir sanat eseridir hem de bir sanat eseri değildir. Kazimir Malevich'in Siyah Kare'sinin tıpkı bir geometrik şekil ve aynı zamanda bir resim olması gibi (Groys, 2014). Tüm bu paradokslar, eser olma iddiasındaki şeyi sonsuz bir yoruma maruz bırakabilir. Bu nedenle aslında sanat eseri olan bir heykel aynı zamanda bir nesnedir de, tıpkı esasında ses dalgası olan müziğin bir sanat eseri olarak tanınması gibi.

Bu nokta bize bedenın araştırılması özelinde de bazı fırsatlar verir. Bu Şu manaya gelir: Nasıl ki her çağdaş sanat eseri için nesne olmak normatif bir Şart ise (Groys, 2014) bedenın de bu normatif Őarta tabi olduğunu belirtmemiz gerekir. Beden hem belli bir tarihsellik içinde kendi kutsalına sahipken -ki bu kutsallık dinsel olduğu kadar eŐitlikçi anlamda da okunabilir- aynı zamanda nesne olma özelliğine de sahiptir. Bir bedenın aynı anda hem ceset hem naŐ olabilme potansiyeli veya bir bedenın hem bir kahraman hem de bir hain olabilme potansiyeli bahsedilen bu paradoksu tekrar yaratır. Bu nedenle beden paradoks bir nesne olarak da değerlendirilebilir.

Bu hususu Sofokles'in Antigone'si ile irdelemek yerinde olacaktır. Oedipus'tan olma Polyneikes ve Eteokles kardeŐtir. Polyneikes, hükümdarlık için kendi Őehri Thebai'ye saldırırken, Eteokles Őehri savunur. Her ikisi de bu savaşta ölür. BaŐa gelen amcaları Kreon, Eteokles'in naŐının bir kahramana yakışır Şekilde defnedilmesini Polyneikes'in cesedinin ise akbabalara yem olması için gömülmeden bırakılmasını emreder.

Son tahlilde oyunda iki adet cansız beden vardır. Bunlardan birinin kahraman diğerinin ise hain olarak tanımlama işini iktidarın yeni sahibi Kreon yapmıştır. Bunu yaparken kentin (polis) bekasını göz önüne alır. Kentin üstünlüğu, diğer her türlü bireysel üstünlükten ötedir ve iyi de ancak kentin sınırları içerisinde olabilir (Tekin, 2015). Dolayısı ile her türlü iyi mekânın kent olduğu bir siyasi iyiye gönderme yapmaktadır. Bundandır ki, Polyneikis bu siyasi iyiye düşman olarak ancak kentin yani siyasetin dışında kendine yer bulabilir.

Bu duruma ek olarak, Sofokles'in Antigone oyunu ile ilgili bir değerlendirme daha yapabiliriz. Oyundaki koronun *İnsana Dair* Őarkısında insan *deinon* olarak nitelendirilir (Tekin, 2015). *Deinon*, çok anlamlı bir sözcüktür. Öyle ki o, hem muhteŐem ve hayranlık verici manasını hem de ürkünç ve korku verici anlamını da taşır (Tekin, 2015). Dolayısı ile Antigone'de de insanın paradoksal yapısına bir gönderme olduğunu söyleyebiliriz.

Beden ve sanat yapıtı da hem bir meta hem de bir meta olmama ile ayrıca hem eleştirel hem de öz eleştirel olmak yoluyla bir paradoks barındırır (Groys, 2014). Tüm bu durum Ranciere'in siyaset düşüncesindeki paradoksa işaret etmektedir. Bu işaret, siyaset sanatının kendi gerçekteŐimini kendi sonunun hemen yanı başında ve

yine kendi mükemmelliğini kendi kıyısında tutan yapısıdır (Ranciere, 2007). Siyasetteki bu paradoksal gerilim, kendini sanat yapıtında ve bedende de göstermektedir.

Rancier'in düşüncesine benzer şekilde, bizim de daha önce estetik rejimi izah ederken bahsettiğimiz gibi, Boris Groys sanat eserinin ideolojik rejim altında da bir paradoks nesne olduğunu söylüyor (Groys, 2014). Bu nokta, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde incelenecek beden ve ideoloji için bir fırsat sağlamaktadır. Bu durumda ideoloji ile paradoks nesne arasındaki yakının ilişkisi irdelememiz gerekmektedir.

Öncelikle ideolojik rejim ile estetik rejim arasındaki ilişki özelinde bir değerlendirme yapmamız gerekiyor. Eser ile alımlayıcı arasındaki ilişkinin özgürlüğüne ket vuran her türlü ilişki bir metapolitika olarak estetik rejimin kapsadığı alan içinde bulunur. İdeoloji, aygıtsal olarak, siyasi uzlaşımın kurulmasında işe yarar. Daha önce bahsettiğimiz modern dünyanın inandığı güç dengesine zeval getirecek her türlü kişi, kurum ve eylemi dışlama işi aslında ideolojik bir harekettir.

İdeolojinin ne olduğuna dair Ranciere'in fikirlerine kulak verelim. Marx'ı da zikrederek şöyle diyor Ranciere:

Marx, kendi dehası içerisinde, sahteliğin hakikatini adlandırmak için, tüm modernitenin benimsediği, hatta kimi zaman onun kendisine karşı bile çevrilen anahtar bir sözcük icad etti. Bunu ideoloji diye adlandırdı. [İ]deoloji, sözcükler ile şeyler arasında sonsuzca rezil kepaze edilmiş boşluğa verilen bir addır, modern politik aygıtın bileşenleri arasındaki eklemlenmeleri ve kopmaları düzenleyen kavramsal bağlantı düzeneğidir. O, birbirinin ardı sıra; halkın politik görünüşünün çatışmanın gerçekliğini gizleyen bir yanılsama düzeyine indirgenmesine ya da öbür taraftan, halkın adlarının ve halkın çekişmesini gösteren görünüşe-çıkışların, ortak çıkarların suyüzüne çıkışını ve ilerletişini geciktiren zamanaşımına uğramış gösterimler olarak rafa kaldırılmasına izin verir. İdeoloji, politikanın üretimini onun içinin boşaltılmasıyla bağlayıp birleştiren; sözcükler ile şeyler arasındaki uzaklığı, daima politikanın sahteliğine dönüştürülebilecek politika içindeki sahtelik olarak imleyen terimdir (Ranciere, 2005, ss. 121-122).

Ranciere'in ideolojiden anladığı, siyasi uzlaşımın sahte hakikati ile doğrudan alakalıdır. O ki siyasi kıpırdanmaların veya başka bir deyiş ile güç dengesini bozacak her türlü davranışın (bu davranışı bir görünür olma/işitilir olma çabası olarak belirtebiliriz) dışlanmasına olanak veren ve makbul olanı telkin edendir.

Bu noktada sanat ve ideoloji özelinde şöyle diyor Boris Groys: “Dini veya siyasi ideolojiye kılavuzluk eden vizyonu sunan her sanat yapıtı, bu vizyonu dünyevileştirir -ve bu sayede yapıt bir paradoks nesne haline gelir” (Groys, 2014, s.14)

Bu durumda sanat yapıtı bir ideolojiyi dünyevileştirebilme potansiyeline sahip paradoks bir nesne olarak irdelenebilir. Böylece ideolojinin maddi olarak sunulabilme imkânına dair bir düşünce oluşabilir. Öyle ki Althusser, ideolojinin maddi bir varoluşa sahip olduğunu söyler (Althusser, 2014). Bundan anlaşılan şudur: İdeolojinin bir maddileşme imkânına sahip olması ve sanat eserinin bu imkânın, yani dini veya siyasi bir vizyon ile dünyevileşebilmesi, sanat eserinin belli bir ideoloji adına araçsallaşabilme imkanına işaret eder. Öyle ki, sanat eseri bir paradoks nesne olarak aynı zamanda bir ideolojik nesne haline de gelir.

O halde estetik rejimin ideoloji ile olan doğrudan alakası, sanat eserinin bir işlevini hem de aygıtsal bir işlevini gösterir. Bu nedenle sanat, ideolojinin bir aygıtta var olabilme durumuna olanak veren bir imkâna da sahip olur.

İdeolojinin bir aygıt ile olan ilişkisini Althusser şu sözler ile göz önüne seriyor:

İdeolojinin bir aygıtta ve bu aygıtın pratiklerinde maddi biçimde varoluşu, bir kaldırım taşının ya da tüfeğin maddi varoluşuyla aynı kipliğe sahip değildir elbette. Ne var ki, adımızın neo-Aristotelesçiye çıkması pahasına (unutmayalım ki Marx, Aristoteles’e çok saygı duyardı), diyebiliriz ki “madde bir çok anlama gelir”, veya madde değişik kiplerde varolur, ve bunların tümü de son kertede “fizik” maddeye kök salmıştır (Althusser, 2014, s.73).

Bundan anladığımız şudur: Sanatsal pratiklerin artık ideolojik bir aygıtın pratikleri olarak da incelenebilme olanağı vardır. Ayrıca fizik madde ile ilgili yapılan araştırma aynı zamanda bir anlam araştırmasıdır da. Bu anlam tıpkı Ranciere’in yaptığı gibi eserin güzel ile olan ilişkisini sekteye uğratmıştır. Öyle ki sanat eserine dair yapılacak bir anlam araştırması, bizi ideolojik olarak hangi ve nasıl bir var olma kipi ile karşı karşıya olduğumuza dair bir araştırma yaptığımız anlamını da taşır. İdeolojik olarak var olma kipi, algı kipine de gönderme yapar ki bu da estetik rejim ile doğrudan alakalıdır.

Daha önce yapmış olduğumuz Polis tanımında, onun duyulurun paylaşımındaki işlevinden bahsedildi. Buna ek olarak Polis’in sadece bir yasaklar-izinler örgütlenmesinin ötesinde olduğunu ve kolluk kuvvet olarak Polis’ten de farklı

olduğu da söylendi. Bu noktada Polis'in ideolojik içeriğini Althusser ile izah edebileceğimiz düşüncesindeyim.

Devlet aygıtı işlerken hem baskı hem de ideoloji kullanır. Aradaki temel fark baskıcı devlet aygıtının baskıya, diğerinin ise ideolojiye ağırlık vermesidir. Baskıcı devlet aygıtı yekpare ve merkezi bir yapıya sahip iken, devletin ideolojik aygıtları birbirlerinden farklı ve dağınıktırlar (Althusser, 2014). Devletin ideolojik aygıtlarının birliği ise egemen ideoloji ile sağlanır (Althusser, 2014).

Bu noktada şunu belirtmemiz gerek: Althusser'in baskı ve ideolojiyi kullanarak iş gören devlet aygıtı ile Ranciere'in Polis kavramı arasında gözle görülür bir ortaklık vardır. En başta, yine Ranciere'in ifade ettiği gibi Polis'in özü baskı değildir. Tıpkı Althusser'in hiçbir devlet aygıtının sadece baskı ile iş göremeyeceği iddiası gibi. Lakin her ikisinde de kolluk kuvvet olarak Polis mevcuttur. Althusser'in baskı ve ideoloji arasındaki ilişkiye dair şu söylediklerine kulak verelim:

Gerçekten de, üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini büyük ölçüde sağlayan, (baskıcı) Devlet Aygıtının “kalkanı” altındaki Devletin İdeolojik Aygıtlarıdır. Egemen ideolojinin, yani devlet iktidarını elinde tutan egemen sınıfın ideolojisinin oynadığı rol de ağırlıklı olarak burada gerçekleşir. Bir yandan (baskıcı) Devlet Aygıtı ile Devletin İdeolojik Aygıtları arasındaki, öte yandan da ayrı ayrı DİA'lar [Devletin İdeolojik Aygıtları] arasındaki (zaman zaman gıcırdayan) “uyum”, egemen ideoloji aracılığı ile sağlanır (Althusser, 2014, s.57).

Açıkça görüldüğü üzere, baskıcı devlet aygıtının kalkanı devletin ideolojik aygıtlarıdır. Daha sonra detaylı şekilde değineceğimiz üzere, ideolojik aygıtlar özel hayata daha kolay temas ederler (Althusser, 2014) ki daha önce bahsedilen okul aygıtı buna güzel bir örnektir.

Tüm bunlara ek olarak, Baskıcı ve ideolojik devlet aygıtları arasındaki uyum, politikanın tarihsel uzlaşma işlevini tekrar imler. Devlet iktidarının temennisi ve çabası bu uyumun bâki kalmasıdır. Siyasal aygıt bireyleri devletin ideolojisine uydurur ve bunu yaparken dolaylı (parlementer) yahut dolaysız (faşist) şekilde yapar ve bu devlet iktidarınca demokratik ideoloji olarak adlandırılır (Althusser, 2014).

2.3.2 İdeolojik nesne olarak sanat eseri ve beden

Estetik rejimde, dünyanın kendisi, bir anlama dâhildir. Bu anlam ki, Notre Dame de Paris'in bir katedral olmasının ötesindeki anlamını da imler. Notre Dame de Paris, dünyeviliği ile anlam barındırır. Bu anlam, bir katedralin tuğla ve harçtan olan

yapısıyla sunulan anlamından daha farklıdır. Öyle ki, tüm tarihselliği ve ilişkiselliği içerisinde Notre Dame de Paris bir anlam yığını olarak düşünülebilir (Deranty, 2010).

Bu noktada sanat eserinin aygıt olarak işlevinin üzerinde durmak gerekir. Her nasıl ki Notre Dame de Paris insan yapımı bir eser olarak anlam yığını olarak var ise, beden de tüm tarihselliği ve ilişkiselliği ile bir anlam yığını olarak vardır. Öyle ki Althusserci tabir ile devletin siyaset ile ideolojiye uydurduğu birey, bir anlam yığını olarak var olur. Bu durumda birey, hem ideolojik olarak bir öznedir (Althusser, 2014) hem de beden olarak estetik rejimde bir imgedir. İdeolojiye tabi olan bireyin özne olarak çağırılması Althusserci yaklaşıma örnektir. Buna ek olarak çağırılma ve bu çağrıya cevap alma bir tür konuşmayı şart koşar. Örneğin; herhangi bir kelimenin bir anlamı olması veya bir şeyi ifade etmesi de ideolojiktir (Althusser, 2014). Ranciere'in yapmış olduğu konuşan-uğuldayan ayrımında konuşana tabi olmak demek, Althusser için belli bir ideolojiye tabi olan birey yani özne olmak demektir. İdeolojiye tabi bedenler özneleşir ve artık işitilebilirler.

O halde özneye duyulur bedenler demekle bir sakınca görülmez. Onlar ideolojinin tanıma işlevine tabidirler (Althusser, 2014). Onlar, siyasal anlamın üzerinde yeşerdiği, makul ve makbul bedenler olarak tanınırlar.

Tüm bu tanınma sürecinin esasında bir tür ritüeller düzeni ile olduğunu söyleyebiliriz. Tıpkı bir sanatsal tavır gibi bedenler de ideolojik tanınma ritüelleri ile tanınır. Bedenler, bahsedilen bu ideolojik tanınma ritüellerini tekrar tekrar yerine getirip tanınırlar ve böylece tanınmakla kalmayıp başkası ile karışmayıp yerlerini koruyan özne haline gelirler (Althusser, 2014).

Ritüel kavramı bu noktada oldukça önem kazanmaktadır. Gündelik yaşam içerisinde var olan her tür ritüel -tokalaşmadan, bir özel ad ile çağrılmaya kadar- bizim için doğrudan ideolojik bir tanınma pratiğinin içinde olmamızı sağlar (Althusser, 2014). Fakat biz burada kalmamalı, tüm bu tanınma mekanizması hakkında konuşmalıyız. Althusser'in bizi Ranciere ile doğrudan ilişkilendirecek şu sözlerine kulak verelim:

Bu durumda biz de şunu söyleyeceğiz: ideoloji öyle “eyler” veya “işler” ki, bireylerin içinden özneleri “toplar” (tüm özneleri toplar) ya da bireyleri öznelere “dönüştürür” (tüm bireyleri dönüştürür) ve bunu da çağırma [interpellation] dediğimiz son derece keskin bir işlem yoluyla gerçekleştirir. Söz konusu çağırma eylemini kafamızda canlandırabilmek için polisin

(ya da başka birinin) her gün bizi en sıradan biçimde nasıl çağırdığını düşünmek yeter: “Hey, sen oradaki!” (Althusser, 2014, s.81).

Althusser’in bu sözleri bize daha önce bahsettiğimiz, Ranciere’in düşüncesindeki kolluk kuvvet olan Polisin işlevi üzerinde tekrar düşünmemizi gerektirir. Ranciere’de Polis’in işlevi Althusser’in bahsettiği gibi bir çağırma değil, bir dağıtmadır (Ranciere, 2007). Öyle ki, “Hey, sen oradaki!” ile “Dağılın, seyredecek bir şey yok!” nidaları arasındaki temel fark mevzubahis bu çağırma ve dağıtmadır. Bu noktada Ranciere’in görüşlerine kulak verelim:

Polis, bireyi yüksek sesle çağıran yasa (Althusser'in "hey sen, oradaki!"si) değildir -bu yasanın dinsel tâbiyetle bir tutulması durumu hariç. Polis öncelikle orada olanın -daha doğrusu orada olmayanın- barizliğinin hatırlatılmasıdır: "Dağılın, seyredecek bir şey yok!" Polis caddede seyredecek hiçbir şey olmadığını, yoluna devam etmekten başka yapılacak hiçbir şey olmadığını söyler. Dolaşım mekânının yalnızca dolaşım mekânı olduğunu söyler. Siyaset bu dolaşım mekânını bir özenin -halk, emekçiler, yurttaşlar- tezahür ettiği mekâna dönüştürmekten ibarettir. Mekânı, orada yapılacak olanın, orada görülecek olanın, orada adlandırılacak olanın figürlerini yeniden oluşturmaktır (Ranciere, 2007, s.150).

Görüldüğü üzere, daha önce de bahsettiğimiz gibi, Polis, görev ve mekânların yerli yerine veya başka bir deyiş ile olması gerektiği gibi dağıtma işlevine sahiptir. Tıpkı dolaşım mekânının yalnızca bir dolaşım mekânı olması gerektiği gibi.

Burada gösterilen husus, iki felsefeci arasındaki ince bir ayrıma işaret etmektedir. Bu ayrım, toplama ve dağıtma işlemlerinin ne olduğuna ve nasıl yapıldığına dair bir farktan kaynaklanmaktadır. Her hâlükârda her iki felsefeci için de, bu husus özelinde, bir ortaklık vardır. Bu da kolluk kuvvet olarak Polis’in bir tasnif işlemine müdahil olmasıdır. Ortaklık burada kalmaz, ses olarak işitilenin nasıl tanımlanacağına dair yapılan tartışma da burada mevcuttur. İşitilenin bir söz olduğundan yahut başka bir deyiş ile uğultu/gürültü olmadığından nasıl emin olabiliriz? Rancier’e göre bu durumda yapılan şey, işitilende herhangi bir siyasallık işaretlerini görmezden gelmek ve onun söylediklerini anlamamaktır (Ranciere, 2007).

Tam bu nokta, Althusser’in dilin ideolojisine yaptığı göndermeyi içerir. Ona göre herhangi bir sözcüğün bir şeyi belirtmesi yahut apaçık bir anlama sahip olması ve bunun diğer tüm apaçıklıklar gibi sorun yaratmaması ideolojik bir etkidir (Althusser, 2014).

Althusser'e göre onun yazdığı metnin, okuyucu tarafından anlaşılması da tıpkı yolda bir dosta selam verdiğimizde bunu anlayıp karşılık vermesi gibi ideolojik özne olmayı zorunlu kılar. Özneleşme, mecburi olarak ideolojik etkinin ilk belirtisidir.

Ranciere için ise özne, bir kimlikler arasındalık başka bir deyiş ile bir *bir-aradalıktır* (Ranciere, 2007). Bu durum, kişileri, adlar ve özneler olarak ayırmayı mümkün kılar. Adlar, Polis'in yaptığı görev dağılımına tam uyum gösterenlerdir. Onlar, kendileri için biçilmiş olan göreve tam rivayet ederler. Birer adları vardır ve bu adlarının sorumluluklarını yerine getirmekle yükümlüdürler.

Özne ise bir kimlik problemidir. O, ad olmayı reddeder. Uyuşmazlık, kendini öznedede var eder. Bu öyle bir uyuşmazlıktır ki, özneyi tanımlamakta olan iki çelişkili terimde bulunur. Siyaset, bu iki çelişkili terimin ilişkisinde vardır (Ranciere, 2007). Özneleşmedeki bu ihtilaf Ranciere'in verdiği örnekte somutlaşmaktadır: Jeanne Dreoin, bir kadın olarak, seçme hakkının olmadığı bir seçime kendisini aday göstererek politik bir sahne kurmuştur (Ranciere, 2005).

Özne daima geçicidir. Bu nedenle sürekli bir siyasi ortamdan da bahsetmek mümkün değildir. Özne, özgürlüğünü koydukça öznedir ve siyaset bu halde var olur. O halde, sürekli bir politik sahneden bahsetmek de mümkün değildir. Bu sahne ancak, özne varken kurulur ve özne dağılınca dağılır. Özneleşme bir yıkma ve yeni baştan var etme işidir. Bu yıkma ve yeniden var etme işi, siyasi bir zorunluluktur. Polis ise, bu işe karşıt olarak kendini koyar. O, öznedeki kavramsal çatışmadan hoşnutsuzdur. Bu nedenle, özneyi bir uğultu olarak işitir, ta ki özne bir ada evirilene kadar.

Bu durumda şunu söylemek doğru olacaktır: Her iki filozof için de özneleşme sürecinin farklı şekilde işlediği düşünülebilir. Nasıl ki Althusser için özne ideolojik olmaya mecbur ise, Ranciere'de özne ancak ideolojiden sıyrılabilir ise özne olabilir.

Her halükarda iki filozof için de Polis'in yaptığı bir tasnif işlemi vardır. İster, ideolojinin çağırıldığı beden olan özne olsun, ister Polis'in dağıttığı ve ona uygun biçilmiş konuma tam uyum sağlayan adlar olsun birey bir tasnif işlemine tabi olmuştur. Ranciere'in görüşüne sadık kalarak da söylenebilir ki ad, yutturmaca siyasetin özne dediği şeydir.

Bu durum, Polis'in yaptığı dağıtıma yahut ideolojinin yaptığı çağırığa tabi olmak olarak bir tasnife işaret eder. Estetik rejim mantığı ile düşünmeye gayret ettiğimizde

bu durumun, tıpkı bir eser olma iddiasındaki şey'in "sanat" yahut "sanat değil" ikiliği arasındaki tasnife de işaret etmesine benzer bir ortaklığı barındırdığını sezebiliriz.

Tüm bu tasnif işlemi, daha önce de değinmiş olduğumuz Ranciere'in bahsettiği estetiğin siyaseti olarak sanat pratiklerinin zamana ve mekâna müdahale etmesi olarak duyulur olanın paylaşımına dair işlevini, sanat ve siyaset pratiklerinin benzerliği özelinde tekrar göz önüne serer (Ranciere, 2008b).

Bu iki felsefeci özelinde ele aldığımız bu husus, sanat ve siyaset ilişkisinin mekanizma olarak işleyişini irdelemek adına önem arz eder. Sanat ve siyasetin paradoks nesne üzerindeki belirlenimlerinin yine ideolojinin mevcut farkları bulandırıcı tavrı ile birleşmesi, o nesneyi ideolojik olarak incelememize de olanak sağlar. Bu noktada nesne bir paradoks olarak vardır ve bu paradoks, ideolojinin şeyler arasındaki farkları gizleme düzeneğine de dâhildir.

Buradaki iddia, sanat ve siyaset pratiklerinin işleyiş benzerliğinin, nesne ile özne arasındaki işlevsel benzerliğe de işaret ettiği yönündedir. "Sanat" veya "sanat değil", "özne" yahut "ad", "kahraman" yahut "hain" gibi sayısız olasılıklar, bedenin bir paradoks olması nedeniyledir. Bu durumda yutturmaca siyaset, bu paradoks içerisinde bir tarafı seçer ve diğerini dışlar.

Tezimiz özelinde beden, ideolojinin kendini işlettiği ve siyasetin (tıpkı sanat gibi) bir müdahale ile tekrar kurduğu bir mekândır da. Öyle ki bu mekân, siyasetin tüm pratiklerini üzerinde işletebileceği, yine Althusserci bir yaklaşımla tüm aygıtlara öyle ya da böyle maruz kalıp bu hengâme içerisinde sürekli şekillenmeye devam edecek bir mekândır.

İdeoloji de nesnenin (veya tezimiz özelinde bedenin) sahip olduğu sayısız paradoks içerisinden istediğini seçer ve bu seçimi istediği zaman değiştirebilir. Mevcut aygıtların tümü bu seçimi veya daha sonra yapılacak seçimin diğer bireylere dayatılması adına çalışır. Bu çalışmada siyasetin yeniden yarattığı mekânlar da -örneğin okul- iş görür. Bu durumda bir beden halk kahramanından cesede, sanatçıdan haine evirilebilir.

Tüm bu süreç bizi, siyasetin yutturmacasını açığa çıkarmak adına şu soruyu sormaya zorlar: Diyalektik çatışmaya ne oldu? (Şiray, 2016).

Boris Groys, Sosyalist Gerçekçilik akımına değinirken, diyalektik yöntem üzerine Stalin'in söylediklerini paylaşır: “[Diyalektik] belli bir anda kalıcı gibi görünen, fakat aslında sönüp gitmeye başlamış olan değildir, bilakis belli bir anda kalıcı gibi görünmese de, oluşan ve gelişendir çünkü diyalektik yöntem sadece oluşanı ve gelişeni yenilemez sayar kabul eder” (Groys, 2014, s.147). Daha sonrasında bizim için oldukça önemli şöyle bir ekleme yapar Groys: “Tabii ki neyin öleceğine ve neyin doğabileceğine karar verme hakkı Komünist Parti'ye aitti” (Groys, 2014, s.147).

Groys'un bu örneği, diyalektik çatışmanın, ideolojik bir yöntem olarak irdelendiğinde nasıl kaybolduğunu gözler önüne serer. Bu kayboluş, hali hazırda paradoksal olan nesnenin bazı taraflarının sönümlendirilmesi bazılarının ise belirginleştirilip sivriltilmesi anlamını da içerir. Bu durumda nesne, ideolojik olarak makbul ve makul hale getirilebilir.

Mevzubahis tüm bu açıklamalar, esasında estetiğin kavranışı ile yakından alakalıdır. Modern estetik kavrayış, geleneksel temsil formlarını dışlayıp onun yerine ortak duyumsama deneyimlerini getirip, bu duyumsama deneyimleri üzerinden kurgulama yaptıkça da, o ortaklığı oluşturan unsurları diğerlerinden ayıran hiyerarşik bir duyumsama deneyimini varsayar (Oranlı, 2016).

Çalışmanın bu bölümünde, sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin girift yapısı incelenmeye çalışılmıştır. Ranciere'in sunduğu yeni estetik tanımı bize sanatın ve siyasetin işlerini aynı mekanizma içerisinde inceleme fırsatını vermiştir. Bu nedenle, eserin fizik halinin rejimsel düşünce içerisinde araştırılmasına benzer şekilde, beden de Polis mantığında bir anlam yığını olarak incelenebilir.

Çalışma beden algı kipleri içerisindeki durumunu, estetik rejimsel bir çıkarımla ve sanat-siyaset arasındaki ilişkideki farklılıkların yitip gitmesi özelinde inceler. Çalışmanın, Sanat ve Siyaset İlişkisi başlıklı bu bölümde, bu algı kiplerinin hem iktidar ilişkileri hem de ideolojik etkiler içerisinde nasıl şekilleneceği ve beden algısı üzerine etkileyen -tıpkı sanat eserinde olduğu gibi- rejimsel etkilerin nasıl bir mekanizma ile oluşabileceği gösterilmek istenmiştir.

Bir sonraki bölümde bedenin ne olduğuna dair bir soruşturmaya girişilecektir.

3. BEDENİN KAVRAMSAL İNCELEMESİ

Çalışmanın önceki bölümünde; sanat ve siyaset ilişkisinin girift yapısı içerisinde, Jacques Ranciere'in ortaya koyduğu estetik fikri incelenmiştir. Bu fikir, “sanat eseri” ve “sıradan şey” arasındaki hiyerarşik farkı bulandırdı. Bu bulanıklık neticesinde sanat eseri ve şey arasındaki fark seçilemez hale gelmiş oldu. Böylelikle sanat eseri ve şey arasındaki ilişki estetiğin konusu olduğu gibi özne ve nesne, hukuki ve hukuk dışı, naaş ve ceset vb. her araştırma estetik adı altında yapılabilir hale geldi.

Önceki bölümde bu incelemeyi yaparken, beden özelinde bir ayırım yapılmamıştı. Bunun yerine, hem bir “meta olmaklığı” hem de “meta olmamaklığı” taşıyan paradoks nesnenin fizik halinin, ideoloji ile olan ilişkisi üzerinde duruldu. Lakin bu bölümde beden diğer tüm paradoks nesnelere farklı bir şekilde ele alınacak ve bu farkın altı, bedenin diğer bedenler ile ilişkisinde nasıl araçsallaştığı sorusu özelinde çizilecektir.

Bu nedenle, çalışmanın bu bölümünde bedenden ne anlaşıldığı ve bedeni beden olarak tanımlamaya etki eden temel faktörler incelenecektir. Bunlara ek olarak bedenin araçsal bir analizi yine bu bölümde irdelenecekler arasındadır.

3.1 Beden ve Teknik

Beden üzerine yapılan soruşturma, onun fizikselliğinin imgesinin üretilip duyulurun paylaşımında kendine nasıl bir yer bulacağı ile doğrudan alakalıdır. Bundan dolayı beden de sanat eseri gibi, estetik rejime dâhildir. Bu tâbi olma durumu, Ranceire'in bahsettiği gibi tam da sanatın yapma tarzları ile diğer yapma tarzları arasındaki farkın yokluğundaki ölçütsüzlük özelinde tanımlanır (Ranciere, 2012). Dolayısı ile sanatın işleri ile gündelik yaşamın işleri arasındaki sınırların kaybolmasıyla hiyerarşik fark da yiter.

Bu aşamada sanatın teknikle olan ilişkisine değinmeden ilerlememeliyiz. Bu noktada Jean-Luc Nancy'e kulak verelim:

Öte yandan “sanatlar” teknik davranışlardan başka bir şey ifade belirtmezler; *techné*, *ars*, *Kunst* üç dilde bir problemden yakayı kurtarmakta, verili bir araç, bir işlev, yazılı bir program olmadığı halde ortaya çıkan bir sorunun, bir zorluğun üstesinden gelmekte gösterilen maharet motifini çeşitlendirir (Nancy, 2016, s. 97).

Jean-Luc Nancy'nin yukarıdaki alıntıda belirttiği üzere, sanatın teknik olarak bir işlevi vardır. Bir teknik davranış olarak sanat bazı zorlukları aşmak üzere doğanın yapmadığını yapma görevine soyunur ki bu tutum doğayı bozar ve başka bir deyiş ile varlığa, varlığın ta kendisinin aracını veren üniter yapıyı sekteye uğratar (Nancy, 2016).

Bu nedenle teknik bir davranış olarak sanat pratikleri, doğa-bozucu bir etki oluşturur. Bedeni oluşturan tüm siyasal pratikler, tıpkı sanat pratikleri gibi bedenin doğallığını bozucu etkidedir.

Mevzubahis bu doğa-bozucu an, çalışmanın ikinci bölümünün başında bahsettiğimiz, *mimetik* çözümlü ilişkisel bir anlamı da barındırır. Mimetik çözümlü mimesisi oluşturan üretici, yasa koyucu ve duyarlı doğanın hükümlerinin, kısacası insan doğasının hükümlerinin sarsılıp temsili rejimin dağıldığı ve estetik söylemin ortaya konduğu andır (Ranciere, 2012).

Yapmaya çalıştığım bu çözümlüme, hâlihazırda beden algısı üzerindeki söylemin estetik söyleme ait olduğunu belirtmek içindir. Bundan dolayı, sanatın teknik yanı, bedenin kurulumunda işleyen tüm teknik süreçler ile tezin 4. bölümünde detaylıca örnekleneceği gibi, benzer yapıya sahiptir.

Jean-Luc Nancy'nin kavramsallaştırdığı haz bedeni, ancak ve ancak bedenin kendi öz-muhafazasının, kendi yaşamsal işlerini sürdürmesi için gerekli olan işlevlerden ve teknik uygunlukların sürdürülebilmesine imkân veren düzenin öz-erekliliğinden kurtulabildiğinde mümkündür (Nancy, 2016). Tüm bu bütünlük içerisinde beden, esasında sosyal, kültürel ve teknik pratikler kümesi tarafından düzenlenmiş bir uyumu dâhildir (Nancy, 2016). O ancak, bu durumu aştığında, yani bu uyumu yıktığında haz bedenine evrilebilir (Nancy, 2016).

Bu noktada amaç, haz özelinde bir araştırmaya girmek değildir. Lakin gösterilmek istenen şu ki; beden, uyumun içerisinde, bizzat kendisinin teknik ve işlevsel uygunluklarına göre planlanmış bir kavram olarak ele alınabilir. Burada teknik ve işlevsel uygunluklara ileriki bölümlerde, Pierre Bourdieu özelinde *yatkınlık* olarak bahsedilmesini uygun görüyorum. Biçimlendirilmiş beden, kendi konumuna tam

uyum sağladığına, ona dayatılan yatkınlık fikri ile emin olur. Siyaset de sadece konuların dağılımı ile değil, bu konulara işlevsel ve teknik olarak tam uyumu inandırıcı kılan yatkınlık fikrinin de sarsılması ile ortaya çıkar (Ranciere, 2007). Bu nedenle, bir tam uyuma tekabül eden beden, Ranciere açısından siyasete dâhil olmayandır da.

Elbette bu nokta, makbul bedenlerin, hazzın dışında tanımladığını da gösterir. Hazzın çeşitli varyasyonlarının toplumca yasaklanması -örneğin cinsel haz- yine depolitize olmuş bedenler ile alakalıdır. Bundan dolayıdır ki, bedenin ona atfedilen yatkılığının dışında bir başka edimden haz alması onu siyaset alanının dışına taşır. Bedenin yatkılığının, bedenin, teknik uygunlukların sürdürülmesi özelinde bir anlamı olması, bu anlamı doğuran algı kiplerine etki eden faktörleri de göz önüne almamız gerektiğini tekrar hatırlatır. İleriki kısımlarda irdeleneceği gibi yatkılığın üretimi, bedenin üretimi ile doğrudan ilintilidir ve bu nedenle siyasidir.

Bu nokta özelinde, bedenin teknik olarak üretimini üzerine tekrar düşünmek gerekmektedir. Bu koşullarda Walter Benjamin'in terminolojisi içerisinde bir değerlendirme yapma olanağına sahibiz. Benjamin'e göre sanat eseri, özerkliğini kaybetmiştir. Bu husus, sanat formları ve gündelik formların birbirine benzemesinin bir sonucu olarak yorumlanabilir. Walter Benjamin'in *Teknik Olarak Yeniden Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı* başlıklı eserinde bu kayıp, eserin orijinal ve kopyası arasındaki farkı irdelediğimizde ortaya çıkan bir kaybı işaret etmektedir (Benjamin, 2015). Bu kayıp ki esasında eserin biricikliğinin yitimidir. Bu yitim ile eser orijinalliği ile var olan kült değerinden kurtulur. *Auranın* kaybı olarak nitelendirilebilecek bu eksiklik, beden imgesinin kurulumunu araştırırken bize kaynaklık edecektir. Beden imgesinin yeniden üretimi, onun, teknik olarak yeniden üretilebilme olanağı nedeniyle mümkündür. Bu noktada şu soru akla gelir: "Beden imgesinin yeniden üretiminde orijinal ve kopya ayrımı yapılabilir mi?", "Beden imgesi tam olarak neyin taklididir?" Bu sorulara cevap verirken üzerinde durmamız gereken husus, modern çağın, gayet açık bir şekilde, yapay ve yeniden üretilmiş şeylerden orijinal şeyler üretebilme stratejilerine sahip olduğudur (Groys, 2014). Böylelikle, yapay ve tekrarlanabilir olandan canlı ve orijinal şeyler üretilebilme fırsatı doğmuş olur (Groys, 2014).

Yeniden üretimi ile eser, kendi orijinal mekânından çıkarılarak başka mekânlarda çeşitli teknikler ile alımlayıcıya sunulur. Öyle ki, örneğin sinema sanatı, alımlayıcıyı

da katılıma açar. Bu sayede eser de artık bir zevk nesnesi olmaktan çıkıp bir eleştiri nesnesi haline gelir (Mollaer, 2007). Böylece, eserin alımlayıcı ile olan ilişkisinin, eserin kendini bir haz nesnesi olarak sunmasından öte eleştirel bir nesne olarak sunmasıyla kurulduğunu söyleyebiliriz.

Bu aşamada sinema ve fotoğraf örneğinin verilmesinin bazı nedenleri vardır. Basılı ve görsel yayın organları ile sunulan beden imgesinin bir yeniden üretim olarak okuyucuya veya izleyiciye sunulması, bedenin eleştirel bir nesne olarak alımlanabilmesine olanak verir. Yine aynı şekilde beden imgesinin yeniden üretim olarak gazete, dergi, sinema ve televizyonda sunulması, onu, Althusser'in bahsettiği Haberleşme İdeolojik Aygıtı'na dâhil bir nesne olarak da incelememize olanak verir. Tüm bu haberleşme aygıtları, gündelik hayata sızabilme imkânları ile ayrıcalıklı yapıya sahiptirler.

Bu noktada Ranciere'in Marx'ı da anarak yaptığı ideoloji tanımını tekrar düşünerek, konuyu ideolojik açıdan değerlendirelim. Theodor W. Adorno, sinema ve radyonun artık bir sanat olarak değil de daha çok bir ticaret olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünüp, yarattıkları değersiz şeyleri meşru hale getirecek bir ideoloji olarak kullandıkları görüşündedir (Çiğdem, 2007).

Bu husus özelinde aura kaybindan aura yıkımına geçişi irdelemek gerekmektedir. Bu araştırma yine beden özelinde gerçekleştirilecektir. Boris Groys, auranın bulunduğu ortam ile ilişkili olduğunu, onun, eserin dış bağlamıyla olan ilişkisinde var olduğunu söyler (Groys, 2014).

Auranın tahribatı ile ilgili şöyle diyor Boris Groys:

Aurayı tahrip eden bu şiddet, auranın görülmediği gerçeğiyle azalmaz. Benjamin'in düşüncesine göre, aksine, orijinal yapıta verilen maddi hasar çok daha az şiddetlidir çünkü orijinal yapının bedeninde bıraktığı izler yine de yapının tarihinde kendisine bir yer edinir. Orijinalin yerinden yurdundan edilmesi ve daha yakına getirmek için olduğu yerden alınması ise aksine, şiddetin görünmezliğini ve bu sayede giderek daha tahrip edici şekilde bir kullanımını temsil eder; çünkü yerinden edilmek, ardında hiçbir maddi iz bırakmaz (Groys, 2014, s. 69).

Bu durumda beden için auranın tahribatı, bir yeniden üretimi ile asıl mekânından koparılıp alımlayıcıya sunulması ile olur. Bedenin asıl mekânı bir savaş alanı olabilir. Savaşta ölen bir bedenin orijinal mekânı savaş alanıdır. Bu mekândan haberleşme aygıtları ile örneğin yazılı yahut görsel medya ile alımlayıcıya sunulan bedenin

imgesi ile orijinal mekânındaki beden arasında fark vardır. Auranın tahribatı, beden imgesinin mekânından uzaklaştırılıp yeniden üretilmesi ile olmuştur ve ardında takip edilebilir hiçbir maddi iz bırakmamıştır. Dolayısı ile bir beden imgesi, ardında maddi herhangi bir iz bırakmadığı için, onu “beden” olarak tanımlama işi, algı kiplerine etkiyen tüm faktörler ile doğrudan alakalı hale gelir.

Hal böyle iken, yeniden üretim, yeni bir maddi var oluşa da fırsat tanır. Bu maddi var oluş bir gazetenin manşeti ile üretilebilir. Böylelikle, beden imgesi, ideolojinin de dâhil olduğu bir tanımlanma sürecine girer. Bu süreç ile beden -örneğin- ceset veya naaş olarak sunulabilir.

Alımlayıcının -ki buradaki örnekte okuyucu yahut seyirci- ölü bedeninin orijinal mekânından uzakta olması, alımlayıcının, ona sunulan manşetler ile ikna olabilmesine fırsat verir. Bedenin yeni mekânı, yeniden üretim teknikleri ile alımlayıcının evi, iş yeri, bir cafe yahut kıraathane olabilir.

3.2 Neye Beden Deriz?

Tüm bu bahsettiklerimiz esasında bedeni tanımlarken, dâhil olduğumuz süreçleri göstermektedir. Peki, tam olarak neye beden diyoruz? Bu konuda Paul Schilder’in 1935 tarihli, *The Image and Appearance of the Human Body* adlı kitabında yer verdiği görüşlerini paylaşalım:

İnsan bedeninin görüntüsü [image of human body], zihnimizde oluşturduğumuz kendi görüntümüzün bir resmi, yani kendimize görüldüğümüzdür. Bize verilmiş bazı hisler vardır. Beden yüzeyinin [body surface] parçalarını görürüz. Termal, dokunma ve acı duyularına sahibiz. Kaslardan ve sinirlerden gelen duyumlar -kasların innervasyonundan gelen duyumlar- ile iç organlardan gelen duyumlarımız var. Her şeyden öte beden birliğine dair doğrudan bir deneyime sahibiz. Bu birlik algılanır olandır ama bir algıdan da ötedir. Biz ona, bedenimizin şeması [body schema] veya beden şeması [bodily schema], başı takip eden ve beden konumu [position] hakkındaki bilginin önemini vurgulayan, beden postural modeli diyoruz. Beden şeması herkesin kendisi hakkında sahip olduğu üç boyutlu bir görüntüdür [image]. Biz buna beden imgesi diyoruz [body image]. Bu terim bize yalnızca, duyum ve hayal gücü ile uğraşmadığımızı gösterir. Bedenin bir öz-görünümü [self-appearance] vardır(Schilder, 1978, s. 11).

Schilder’in bu çözümlemesi, beden imgesi hakkında yapılan araştırmalarda sıklıkla referans alınmaktadır (Hanley, 2014). Bu nedenle Schilder özelinde yapacağımız değerlendirme, daha önce bahsettiğimiz doğa-bozucu etkileri de temellendirecektir.

Öz-görünümün yıkımı doğa-bozucu etkiler ile olur. Bunun etkileri, esasında bir öz-görünümü ile onun imgesi ve duyumu arasındaki farkın serimi ile ortaya çıkar. Burada öz-görünüm metafizik bir kavram olarak okunabilir. Fakat esasında öz-görünümün yıkımından kasıt, bedenim imgesinin tahribatıdır. Esasında bu durum orijinal ve kopya olanın seçilemezliği ve auranın tahribatı ile doğrudan alakalıdır. Dolayısı ile bedenim imgesinin yeniden ve yeniden sunumu ile kopyalardan orijinaler üretilir. Bu üretim işi hem yeni bir auranın üretimine hem de yeni bir öz-görünüme de işaret eder.

Schilder'in bahsettiği ve bize beden imgesi hakkında konuşma imkânını veren üç boyut (tri-dimesion), beden imgesinin fizyolojisine (physiology of body image), bedenim arzuları (libidinous of the body) ve bedenim sosyolojisine (sociology of the body) işaret eder (Schilder, 1978).

Beden fizyolojisi bedeni maddi bir mevcudiyet olarak alır. Bu durum kendini en açık şekilde, fiziksel acının tecrübesi ile belli etmektedir (Hanley, 2014).

Bedenim arzuları, beden deneyiminin bir seven ve sevilen (loved) nesne olarak gerçekleşimine işaret etmektedir. Bu boyut, Hanley'in Freud'u işaret ettiği, psikoanaltik fikirlerden ortaya çıkar ve bilinçli ve bilinçsiz deneyimleri de içerir (Hanley, 2014).

Beden sosyolojisi; kültürel fikirlerin bedenim gerçekliği üzerindeki yadsınamaz etkisine işaret etmektedir (Hanley, 2014). Bu noktada, farklı toplumların bedenim imkânlarında ve bedenim fiziksel tecrübeleri üzerinde farklı etkiler yaratacağı düşünülebilir.

Bu noktada, Mark Johnson'ın 2008 tarihli *What makes a body?* makalesinden bahsetmeyi uygun görüyorum. Bu makalede, Johnson da bedeni araştırırken tıpkı Schilder'inkine benzer beş adet boyut tanımlar. Bunlar, biyolojik bir organizma olarak beden, ekolojik beden, fenomenolojik beden, sosyal beden ve kültürel bedendir (Johnson, 2008). Burada Schilder'in yapmış olduğu ayırmadan farklı olan Johnson'ın sosyal ve kültürel bedenlerin altını daha belirgin çizmiş olmasıdır. Bu durum tezin ilerleyen kısımlarında, bedenim ideolojik belirlenimlerini sosyal ve kültürel ilişkiler özelinde yorumlamaya fırsat tanır. Bedene dair bu boyutsal ayrımlar bedeni tek boyut ile tanımlamanın zorluğunu işaret eder. Ayrıca bu boyutların

birbirlerine indirgenmeleri yahut bir veya birkaçının yok sayılmaları ideolojik belirlenim ile doğrudan alakalıdır.

Organik, ekolojik ve fenomenolojik beden kavramları bu tezin konusu dahilinde incelenmeyecektir. Fakat burada bir not düşmek gerekir. Örneğin; bedenin kan ve etten oluşan fizikselliğine dair yapılan organik tanımı, -örneğin- ideolojik bir ırk kavramına dair manipüle edilebilirliğe sahiptir. Bu nedenle, dâhili yapılar (internal structures) olarak tanımlanabilecek bu üç boyut ideolojik belirlenimden uzak değildir.

Buna ek olarak yine bu üç boyut, yani organik, ekolojik ve fenomenolojik bedenler, kavramsal olarak Schilder'in fizyolojik ve arzulayan (libidinous) boyutları ile beraber düşünülebilir.

Bununla birlikte, yayımlanma tarihleri arasında oldukça uzun zaman olan her iki çalışma özelinde önemli bir ortaklık var. Bunlar, Schilder'deki bedenin sosyolojisi ile Johnson'daki sosyal beden ve kültürel bedenlerdir. Bahsettiğimiz üzere, Schilder, kültürel etkilerin bedeni oluşturan bir boyut olduğunu belirtmişti. Johnson da bedeni sadece fiziksel ve organik bir yapıda değil, bir öznelarasılık (intersubjectivity) olarak da irdelenmesi gerektiğini söyler (Johnson, 2008). Bedenin diğer bedenler olmadan bir beden olamayacağından ve bedenin diğer bedenler ile olan ilişkisinde gelişeceğinden bahseder. Öyle ki bazı bedensel kapasitelerimiz bizi biz yapan sosyal etkileşim formlarına uyarlanmaktadır. Kısacası, beden, başkaları ile girilen sosyal ilişkide oluşur ve bu ilişki bedensel tavırların (bodily comportment) oluşmasında kritik bir öneme sahiptir. Beyin ve bedensel organizma kişilerarası (interpersonal) işlemler yolu ile eğitilir (Johnson, 2008).

Johnson'un bir diğer boyut olarak sunduğu ise bedenin kültürel boyutudur. Beden yalnızca fiziksel, organik ve sosyal değildir. O, aynı zamanda kültürel yapaylıklarla (artifacts), ritüellerle, kurumlarla ve çeşitli pratikler ile kurulur (Johnson, 2008). Burada bahsedilen, ırk, dil, cinsiyet, estetik değerler, sosyal statü ve bedenin çeşitli duruş ve hareketleridir (Johnson, 2008).

Bu nokta özelinde yine Johnson'ın da belirttiği gibi, aynı kültürün kendi içinde, bedenin tavır ve hareketlerine dair ortaklıklar olsa da, farklı kültürler, bedenin tanımında ve oluşturulmasında çok belirgin rol oynarlar (Johnson, 2008). Johnson, Iris Marion Young'un 1980 tarihli *Throwing Like a Girl* (Kız Gibi Atmak) isimli

makalesini referans vererek konuyu örneklendirir. Ona göre, bir şeyi, mesela bir futbol topunu “kız gibi atmak” fizyolojik yahut biyolojik bir temele sahip değildir. Aksine o, sosyal ve kültürel bir durumun sonucudur. Bu durum, kadınların içinde bulunduğu kültürde meydana gelebilecek bir değişikliğin aynı zamanda onlardaki bir bedensel değişimi de içereceğini belirtir. Böylece, bir bedene ait tavır, duruş, yürüyüş, hareket, o bedene etkiyen kültüre veya alt-kültüre göre ve aynı zamanda tarihin farklı bir zamanına göre de değişiklik gösterebilir (Johnson, 2008).

Bu durum, yani “kız gibi atmak”, biyolojik bir temele indirildiğinde, bu indirgeme esasında kabiliyetleri bedenin biyolojik kapasitelerine veya başka bir deyiş ile yetkinliklere indirgeme manası taşır. Bu örnek özelinde, “kadının yapabilecekleri” ile “erkeğin yapabilecekleri” olarak iki farklı iş görme ve yetkinlik alanı tanımlanabilir. Bu alan ideolojik olarak belirlenmiş yetkinlikleri imlemektedir. Dolayısı ile yetkinlik biyolojik bir özellik olarak irdelenebilir ki bu durum önceki bölümde sıkça bahsettiğimiz yönetmeye haiz olma yahut yönetebilecek yetkinliğe sahip olma durumunu biyolojik bir temele oturtacak bir şekilde manipüle edilebilir. Yine Ranciere’i anarak siyasetin bu yatkınlıkları sekteye uğratarak açığa çıkacağını unutmamak gerekir (Ranciere, 2007).

Bu yatkınlıklar Pierre Bourdieu’nun açıklamaları özelinde iki anlamda incelenir. Bunlardan ilki, dışsal yapıların içselleştirildiği, sosyalleşme deneyimlerinin ürünü olarak ortaya çıkar. Bu sosyalleşme süreci, belirli bir grup için nelerin olanaklı nelerin ise olanaksız olduğunun içselleştirildiği ve bu yatkınlıkların sınırlarının belirlendiği bir süreçtir. Diğer anlam ise, bedensel bir var olma tarzı olarak ‘alışılmış bir hal’ ve eğilim, meyil manasına gelir (Bourdieu, 1977). Öyle ki, birey yahut grupların hayalleri dahi onların yatkınlıkları ile çoğunlukla örtüşen bir yapıdadır (Swartz, 2011).

Young’ın *Throwing Like a Girl* makalesi özelinde yapacağımız bir tartışma, bu makalenin feminist teori ile olan ilişkisi göz önüne alındığında, tezin konusu dışında bir inceleme alanına girdiği düşünülebilir. Lakin Young, bu makalesinde kadın özelinde bir beden ve ona ait bir tavrın nasıl imkân bulduğuna dair bir araştırmaya girişmiştir. Kadını yahut *feminen* tavrı tarih dışı ve yalnızca doğal sebepler neticesi olarak görmek, onu anlaşılmasız kılan bir indirgemedir (Young, 1980). Yani, bir topu, bir erkeğin bir kadından daha iyi atabilme ‘sözde’ yatkınlığının sebebinin, feminen bir öz olduğu düşünülebilir. Yani bir kadın, bir topu erkeğe göre daha kötü atıyordur

çünkü bunun nedeni doğuştan gelen feminen özüdür. Lakin bahsedilen bu öz uydurmadır. Bu durum esasında bedeni oluşturan sosyal ve kültürel etkilerin, biyolojik hakikat olarak sunulmasıdır.

Herhangi bir ebedi feminen öz olmasa da hâlihazırdaki eğitim ve geleneklere göre her bir kadın bireyin varlığını belirleyen bir temel vardır (Simon de Beauvoir, 1974). Bu temel değişkendir. Bu temel, iktidar ilişkilerinin ve dolayısı ile ideolojinin de dâhil olduğu çok girift bir tertibat ile belirlenir. Yine bu temel, pek çok toplumda feminen öz olarak sunulabilir ve kadın bedenine tam uyum için zaruri olarak gösterilebilir. Dolayısı ile “kadın” diye çağrılanın bu kadınsılık (femininty) ile tam uyum içinde olması beklenir.

Burada değinmiş olduğumuz makale, bedenin nasıl tanımlanabileceğine dair oldukça yararlı bir örnek sunmaktadır. Young, Simone de Beauvoir’ı da anarak, biyolojik olarak kadın olmanın, feminen bir özü şart koşmadığını bunun yerine kadınsılığın (femininity), kadınların belli bir toplum içinde yaşama koşullarını sınırlayan bir dizi yapı ve koşul olduğunu işaret eder (Young, 1980). Bu tartışmayı kadın araştırmaları özelinden çıkarıp, bedenin ona atfedilen yetkinlik ile olan ilişkisinin kurulununun koşullarını düşündüğümüzde ortaya çıkacak girift yapıyı irdelememiz gerekmektedir. Tıpkı pek çok toplumda, bedenin, kadın bedeni olarak görülebilmesi onun feminenlik ile kurduğu ilişkide tanımlandığı gibi -örneğin kadın gibi giyinmek, yürümek, konuşmak vs. bir bedenin kadın bedeni olarak sayılmasının ön koşulları olduğu gibi- bedenin diğer yetkinlikler ile kurduğu ilişki onun duyulabilirliği ile ilgili konuşabilmemize olanak sağlar. Bundan dolayıdır ki örneğin bir öğretmen ancak sınıfında öğrencilerine ders anlatıyor iken duyulur haldedir. Ona atfedilen mekân ve yetkinliğin dışındaki edimleri onu işitilmez kılar.

3.2.1 Bedenin öz-görünümünün yıkımı

Bedeni yalnızca et ve kemiğe indirgemek, onu şekillendiren sosyal ve kültürel ilişkileri görmezden gelmek manasına gelir. Yine aynı şekilde, bedeni sadece sosyal ilişkiler özelinde bir yapıya indirmek de bir organizma olarak bedeni görmezden gelme anlamı taşır ki bu sefer de içsel ve dışsal duyumlara kaynaklık eden biyolojik yapı bertaraf edilmiş olur. Dolayısı ile beden nedir sorusunun cevabı bu dâhili ve harici yapıların bir bileşkesi olarak okunabilir. Johnson’un tanımındaki kavramlar birbirinden ayrıdır ve onlar birbirlerinin yerine indirgenemez (Johnson, 2008). Buna

ek olarak, Schilder'deki her üç boyut da birbirlerinden farklı mantığa ve eşsiz (unique) yapıya sahiptirler (Hanley, 2004).

Bu tanımlama çabasına ek olarak, beden, daima dinamik bir süreç içerisinde belirlenir. Keza, onun sosyal, ekolojik yahut arzu bedeni olarak tanımlanması kadar, biyolojik bir organizma olması da dinamik yapısına işaret etmektedir.

Yalnızca algı, bu algıya kaynaklık eden içsel veya dışsal duyular her ne olursa olsun beden imgesi dediğimiz şeyi tam manasıyla vermez. Yani beden imgesi, algıların toplamı değildir (Hanley, 2004). Başka bir deyiş ile duyuların eşlik ettiği algı ve hayal gücü beden imgesi diye tanımlayacağımızın doğru tanımını vermez. Buna ek olarak, beden sadece sosyal ve kültürel etkiler eşliğinde belirlendiğini düşünmek de onu meydana getiren ve onun kaynaklık ettiği önemli verileri -örneğin duyular- görmezden gelmek manasına gelecektir. Her hâlükârda bu şekillerde yapılacak tanımlar birer eksik tanım yahut eksik bir sayımdır. Bu durumda sayılmayan yani dışlanan bedenin öz-görünümüdür.

Sanatsal veya siyasal pratikler özelinde irdelenebilecek bu durum, her iki pratik için de doğa yıkıcı etki ile bir öz-görünüm yıkımına yol açar. Bu yıkım ile beden ile beden imgesi arasındaki fark görmezden gelinmiştir. Bu durum, öz-görünümün görmezden gelinmesi ile yani bedenin girift ve boyutsal (dimesional) yapısının eksik olarak sayılması yahut bu boyutlardan biri yahut bir kaçının diğerlerine indirgenmesi ile olur.

Bu durumda beden algısı, bir eksik sayım ile tanımlanır. Onda bir sayılmayan vardır. Bu durumda, Ranciere'in kullandığı terminoloji ile beden imgesi, esasında bir mutabakatı barındırır. Makul beden, uzlaşa ile makbul olduğunda hemfikir olunan bedendir. Bu uzlaşa dışındaki her tanımlama esasında o bedene dair bir olumsuzlamadır. Dolayısı ile ideolojik belirlenim, bu eksik sayımı "yokmuş gibi" gösterme çabasıdır.

Beden ile bedenin imgesi arasındaki fark daha önce bahsettiğimiz ve Benjamin'in aruanın yitimi ile ilişkisini kurduğu duruma denk düşer. Eser ve eserin kopyası arasındaki fark nasıl ki bu aruanın kaybına sebep oluyorsa beden ve beden imgesi arasında da buna benzer bir kayıp ve tahribat vardır. Öz-görünümün kaybı ve tahribatı ile ilişkilendirilebilecek bu durum beden ile onun imgesi arasındaki farktan doğar. Mevzubahis bu fark daha önce de bahsettiğimiz, bedenin bir imge olarak belli

bir kültür ve yaşamsal pratikler özelinde yeniden üretimi ile ortaya çıkar. Dolayısı ile bir yeniden üretim esasında ideolojik belirlenimin kendi ‘duyulur olanlarını’ ürettiği bir süreçtir.

3.2.2 İdeolojik beden

Öz-görünümün tahribatı, bedenın mekânından koparılıp tekrar ve yeni mekânında kurulması olarak da düşünülebilir. Öz-görünüm, esasında, alımlayıcının imge ile karşılaştığı sırada tam anlamıyla belirsizdir. Bu nedenle, bu belirsizlik üzerinden kurgulanan imge bir algı nesnesi olarak sunulur.

Beden ile beden imgesi arasındaki fark yokmuş gibi gösterilir. Bu farkı kapamaya yarayan kavram ise çalışmanın ilk kısmında bahsettiğimiz ideolojidir. Kısacası ideoloji bedeni siyasetten koparıp makul olanı kurar. Mutabakat ise, ideoloji çatısı altında kurulmuştur.

Bu duruma sebep olan, Ranciere’in Polis’ten söz ederken kullandığı duyumsanabilir olanın paylaşımındaki boşluğun ve eklentinin yokluğudur (Ranciere, 2007). Bundan dolayı, alımlayıcının beden imgesi ile karşılaşması da bu boşluksuzluk ve eklemsizlik içinde gerçekleştirmektedir. Bunu yaparken, bedenın daha önce bahsedilen boyutsal bileşenleri görmezden gelinmiş veya birbirleri yerine indirgenmiştir.

Bedenın sosyal ve kültürel boyutlarının, Polis mantığındaki duyumsanabilir olanın paylaşımı ile olan ilişkisi aşikârdır. Öyle ki, beden biyolojik bir organizma olmasına rağmen yine Polis mantığından nasiplenir. Ancak Polis için makul olan, fizyolojik olarak duyumsanabilir, -örneğin- işitilebilir ve görülebilir. Bunun dışında kalanlar, yani sayılmayanlar, işitilebilmek ve görünür olmak adına yetersizdir. Bu yetersizlik sayılmayanların kendini duyurabileceği her türlü mekânı yok sayar yahut bu mekânların kurulmasına müsaade etmez.

Tüm bunlara ek olarak esasında, kendi yahut başka beden imgeleri ile karşılaşan alımlayıcı içinde bulunduğu ortamı, -keza o da bir beden olarak bu ekolojik, sosyal, kültürel ortam ile şekillenmiştir- ve ona etkiyen kuvvetleri tahmin edemez. “İşte bir beden” yargısına varmadan evvel içinde bulunduğu tertibatın işleyişinden habersizdir. George Harbert Mead’in fikrine göre biyolojik organizma olarak beden, fiziksel ve sosyal dünya ile ilişkilerinin bilincinde değilken bile sosyal ve kültürel etkileşimlere dâhildir (Hans, 1983).

Bu notada bahsedilen sosyal ve kültürel etkileşimler üzerine durmamız önemlidir. Sosyal ve kültüre etkilerin iktidar ve güç ilişkileri ile yakın bir ilişkisi vardır. Kültürün, bir iletişim alanı olarak (Swartz, 2011), sosyal ilişkileri de kapsadığı düşünülebilir. Kültür; dini inançlar, gelenek ve görenekler, dil ve değerleri kapsadığı ve ayrıca birey ve toplulukları kapsayıp onları kurumsallaşmış hiyerarşilere dolayımладыğı kabul edilir. Her ne olursa olsun, ister bahsedilen yatkınlıklar, ister diğer nesnelere, kurumlar ve sistemler olsun biçimleri fark etmeksizin, kültür, iktidar biçimlerini somutlaştırma özelliğine sahiptir (Swartz, 2011). Mekân da güç ilişkilerini temsillerini veya başka bir deyiş ile somutlaşmış hallerini binalar, heykeller ve diğer pek çok sanat eseri olarak içermektedir (Lefebvre, 2014). Dolayısı ile beden de, mekândaki iktidar ve güç ilişkilerinin somutlaşmış hallerinden biridir.

Daha önce sıklıkla, Ranicere ile Althusser özelinde, gerek çağırma gerekse dağıtma işlemi olarak bir tasnife dâhil olunduğu, bunun da Polis'in en temel çalışma mantığı olduğu belirtilmişti. İktidar ve tanıma ilişkisi, bu tasnifler özelinde, kendini gizleyen ve gerekçesini vermeyen bir özelliktir. Bu nedenle iktidar; tanınma, itibar, itaat ya da hizmet etme taleplerini meşru olarak algılama şekli olarak ortaya çıkar (Swartz, 2011). Buradan anlaşılan şudur: Polis mantığı, nasıl ki sadece kolluk kuvveti olarak işlemiyorsa ve dağıtım, denetim yalnızca baskıcı devlet aygıtları ile iş görmüyorsa, o halde, gündelik yaşam pratiklerine sızma şekli, bu tanınma, itibar, itaat gibi eylemler ile olabilir. Bir tertibatın girift yapısı içerisinde iş gören bu durum, toplumun arasında sızmış fakat kendini gizleme düsturunu taşıyan bir konumdadır. Öyle ki, çıkar amacının apaçıklığı herhangi bir pratiğin işlemlerini olanaksız kılar (Bourdieu, 1986).

Bu nokta bedeninin imgesi üzerine fikir yürütebileceğimiz bir alanı da ortaya çıkarır. Bu alan, kültürel hâkimiyetin olduğu, iktidarın ideolojisinin iş gördüğü bir alandır. Kültürel sistemlerin iş gördüğü bu alan esasında -Bourdieu'nun deyişiyle insan'ın- bizim çalışmamız özelinde ise bedenlerin kurulumunun vuku bulduğu alandır. Bu alanda beden, belli bir grubun -örneğin iktidardaki sınıfın- çıkarlarından doğar. Buna ek olarak da, kültürel sistemler, organize olan tüm pratiklerde ve ilişkilerdeki tahakküm ve hakkaniyetsizliği meşru kılmaya yararlar.

Bourdieu'nün bahsetmiş olduğu bu meşru kılma girişimi onun yine kendi tabiriyle simgesel şiddet olarak tabir ettiği gücü; özünde bir şiddet olan fakat kolluk kuvvetler yahut devletin herhangi bir baskıcı aygıtı tarafından uygulanmayan bir iktidar türünü

imler. Bu iktidar türü öyle ki, her türlü meşrulaştırma işinde ona özgün olan simgesel gücü de ekler (Bourdieu ve Passeron, 1977). Bu noktada altı çizilmesi gereken husus iktidarın bir sermaye türü olarak incelenebilmesidir. Bourdieu sermayeyi, iktidar biçimlerini maddi, simgesel yahut kültürel fark etmeksizin hepsini içine alacak şekilde tanımlar. Dolayısıyla ile belli kişi yahut gruplar kendilerini meşru kılmak adına, iktidarın bu kaynaklarını kullanırlar. Bu noktada Bourdieu, sadece ekonomik sermayeye odaklanan Marksist düşünceden ayrılır (Swartz, 2011).

Bu durumda iki çıkarım yapabiliriz. İlki, ideolojik aygıtların iş görmesine olanak sağlayan bir iktidar çeşidi kendini göstermiştir. Böylece her tür imge ile esasında hâkim ideolojinin damgasını üzerinde taşıyan bir simge ile içli dışlı oluruz. Bu simge ki, iktidar ve çıkar ilişkilerini başarı ile gizler. O halde, beden imgesi, aynı zamanda ideolojik bir simge olarak da var olur. Bedenin meşruluğu ancak Polis mantığının, iktidar ve çıkar ilişkilerinin simgeselliğini sağlanabildiği ölçüde var olur.

İkinci olarak da, simgesel iktidarın, Althusser'in terminolojisi özelinde, ideolojik devlet aygıtlarının iş görme tarzı ile doğrudan ilintisi olduğu düşünülebilir. Keza, kolluk kuvvet olarak polisin aksine, gündelik hayatın içine sızmış her ilişkinin, her türlü tahakküme olanak sağlayan bu ilişkiler yumağının, kesintisiz ve herhangi bir direnç ile karşılaşmadan iş görmesine olanak sağlar.

Pierre Bourdieu'nün cevabını aradığı soru bireyin içinde bulunduğu tertibat hakkındaki bilinçsizliğini imler. Onun temel sorularından biri, tüm bu toplumsal hiyerarşi ve tahakkümün nasıl olup da hiçbir direnç olmaksızın ve bireyler bilincine varmadan nasıl işlediğidir (Swartz, 2011). Keza, toplumsal yaşama koşullarının içselleştirilmesi veya cisimleşmesi, esasında bu soruya uygun bir cevap verme imkânı tanır. Bourdieu'ye göre bu durumun çok erken yaşlarda başladığı söylenebilir. Bourdieu, bu en erken sosyalleşme süreçlerinde belirleyici olan bazı etkilerden de bahsetmektedir. Bunlar, ev içi cinsiyetler arası iş bölümü, tüketim tarzları ve aile içindeki ebeveyn-çocuk ilişkileri olarak örneklendirilebilir (Bourdieu, 1990). Bu nokta özelinde, ailenin, toplumsal hayat koşullarını içselleştirmeye ve herhangi bir tahakkümün dirençsiz kabulünde etkin rol oynadığı söylenebilir. Bu durum, insan hayatına sızabilme kabiliyeti özelinde, ideolojik devlet aygıtlarından biri olan aile aygıtını da imler. Öyle ki, Althusser de aileden, devletin en ezici, en dehşetli ve korkunç aygıtı olarak bahsetmekle kalmaz, ailesi nedeniyle uzunca bir süre korku, saygı, çekingenlik ve suçluluk duygusu yüzünden sınıf arkadaşları ve

öğretmenleri dışında başka kimseyi tanımadığını söyler (Althusser, 1996). Yine Althusser'e göre bu tüm abartılı ve olumsuz sayılabilecek tutumlar annesi ve babası tarafından ona aşılantmıştır. Bununla birlikte, onun kendi anne babası da mevzubahis ideolojik yapı tarafından yakalanmış durumdaydılar ve çocuklarının kafasına, onun yaşadığı toplumda muteber olan en yüksek değerleri ve devlete olan saygıyı Althusser'in deyimi ile "kazımak" amacındaydılar (Althusser, 1996). Hatta öyle ki, yine Althusser'e göre, doğmamış bir çocuk bile ideolojik alana dâhildir. Anne'nin hamile kalması itibariyle, çocuk, ailesi tarafından, belli bir ideoloji özelinde beklenir. Bu nedenle o, yine Althusserin tabiri ile doğmadan önce bile bir öznedir. Böylece örneğin, bebeğin daha doğmadan önce, babasının soyadını alacağı ve bir kimliğe sahip olacağı bellidir (Althusser, 2009). Bu iki filozofun da görüşleri göz önüne alınarak, örneğin aile ideolojik aygıtı özelinde, pek çok telkinin yanı sıra, genel geçer bir beden algısının da telkin edildiği ve bunun da Bourdieu için aile içindeki ilişkiler özelinde yapıldığı söylenebilir.

Bourdieu'nun bireyin toplum içindeki tahakküm ve hiyerarşiye direnç göstermemesi, ideolojinin içine gömülmüş ve bunun dışından gözlemi olanaksız kılan tam dolu ve eklentisiz bir düzeni de göstermektedir. Bourdieu; din, dil, bilim, moda, yeme ve içme alışkanlıklarına kadar bütün kültürel simgelerin ve pratiklerin, düzenin çıkarlarını somutlaştırdığını belirtir (Swartz, 2011).

Bu saydıklarımız arasında bilimin de olması dikkat çekicidir. Örneğin, biyolojik bir organizma olarak bedenin, biyoloji bilimine tabi olarak incelenmesi mümkün gözüktür. Lakin bu inceleme, bilimsel bir incelemenin tam bir tarafsızlığını sağlamaz. İktidar için, makul bir bilim veya bu örnek özelinde bir biyoloji mümkündür. Ten rengi özelinden bir ayırım veya kanın saflığına ilişkin bir yargı, esasında ideolojik bir biyolojinin vardığı bir yargıdır. Yahut ideoloji bir tür *sözdebilim* (psuedo science) - örneğin frenoloji- uydurup, kafatası ölçümleri ile çeşitli yetkinlikleri öngörüp, ırklar arasında bir tasfiye yapmaya imkân verebilir. Böylece üstün ırk, bilimsel bir temele oturabilir.

Her hâlükârda, ideolojik olarak kurulan beden, esasında, egemen iktidarın ve dolayısı ile egemen ideolojinin yok sayan ve farkları görmezden gelen, çıkarıcı tavrına göre üretilir. Üretilen her imge, ideolojik bir sembolün somutlaşması anlamını taşır. Öyle ki, kültür ve sosyal ilişkilerin yanında örneğin biyoloji, fizyoloji ve ekoloji de bu ideolojik tavırdan bağımsız değildir.

Bu durumda bir başka önemli soru daha ortaya çıkıyor: İmge bedenın öz-görünümünü örten bir maske midir? Bu soru, bedenın toplumsal bir mutabakatın eseri olduğu dikkate alınarak cevaplanmalıdır. Modern çağın yapay olandan hakiki şeyler üretme kabiliyeti burada iş görür. Yapay ve tekrar edilebilen, artık orijinal olandır (Groys, 2014).

Böylelikle beden ve beden imgesi arasındaki fark salt bir algılama farkına indirilemez. Bu farkı temellendiren yani auranın yıkımına sebep olan her türlü etkinlik bir yeniden üretime ihtiyaç duyar. Bu yeniden üretim, iktidara sahip olanın bu gücünün sürekliliğini sağlaması ile doğrudan alakalıdır. Öyle ki, Bourdieu, tüm kültürel, sosyal ve ekonomik pratiklerin birbirlerinden ayırt edilemez girift yapını da işaret eder. Bu noktada ritüeller, her türlü dini veya milli kutlamalar, adetler mevzubahis bu yeniden üretime önemli katkı sağlarlar (Swartz, 2011). Bundan dolayı, modern toplumlardaki tahakküm tarzının bir baskıcı ve fiziksel şiddet içeren tarzından öte, simgesel manipülasyona kaydığını söyler (Bourdieu, 1990).

Yapay ve tekrar edilenden orijinal olanı üretme işi, Ranciere için sahteliğin hakikati olarak irdelenebilir. Ranciere, Marx'ın sahteliğin hakikatini adlandırmak için ideoloji diye bir kavram icat ettiğini öne sürer (Ranciere, 2005). Daha öncesinde tartıştığımız ideoloji konusunun Ranciere'in düşüncesinde farkları buğulandıran yahut başka bir deyiş ile herhangi bir fark yokmuş gibi sunan etkin kavram olarak incelendiğini gördük. Dolayısı ile sahteliğin hakikati olarak yeniden üretilmiş beden imgesi ideolojik olarak irdelenebilir. Ranciere'e göre ideoloji "sahte olanın hakikati olarak hakiki olanı" belirgin kılandır (Ranciere, 2005). Yani imge, hakikatten tam bir kopuş değildir. Aksine beden imgesi dönüşmüş simgesel güç tarafından damgalanmış, yepyeni ve orijinal bir hakikat olarak var olur.

Bu durum, toplumsal olanın, bir tür kurgusunu da bizlere sağlar. Toplumsal olan, grup ve işlevlerin dağıtımının Polis'e özgü adıdır. Ayrıca yine toplumsal olan, sayılmayanı da sayan, bu grupların ve işlevleri de kendisinde toplayan bir yapıdır da. Bu yapı içerisinde, sahteliğin hakikati, yeniden ve yeniden üretilir. Ranciere'in kendi deyimi ile tüm bu gösterimin negatifi de işte bu toplumsal yapıdır (Ranciere, 2005).

İşte bu negatif ile imgeler yeniden üretilir. İmgenin üretim kaynağı zaten toplumsal olan, yani aynı zamanda Polis'e özgü olandır. Öyle ki her imge esasında bir görünürlük düzeneğine aittir ki bu da duyumsanabilir verilerin ortaklığı ile

paylaşılabilir anlamların ortaklığı ile yakından ilintilidir (Şiray, 2019). Tam da bu noktada Spinoza, imgeler ile ortaklık kurmanın problemlili olduğuna değinir. Keza duyumsanır verilerin ortaklığında doğan imgelerin sağlıklı olmadığını çünkü var oluşları hakkında kesin bilgiye sahip olmadığımız bu imgeler bize dış nedeni mevcutmuş gibi sunarlar (Şiray, 2015).

Bahsedilen bu durum esasında, ilk bölümde anlatılan, Ranciere'in siyaset tanımı ile yani duyulur olanın paylaşımı ile de doğrudan alakalıdır. Duyumsanabilir ve paylaşılabilir olanın, Polis düzeni ile olan ilintisi açıktır. Böylece yine Bourdieu'ye göre, iktidar, simgesel gücünü kullanıp şeyleri, karşıtlıklar olarak bölüp ayıran ve bir tür tasnif yapan bir yöntem kullanır. İyi/kötü, eril/dişil, yüksek/alçak, ceset/naaş, kahraman/hain vb. tüm bu karşıtlıklar ve çok daha fazlası toplumsal düzeni oluşturan tüm matrisi gözler önüne serer (Swartz, 2011). Bu matris, bireylerin ve grupların bilinçlerine en erken yaşlardan itibaren kazınmış haldedir. Bu birey ve gruplar bu yapıya sadık kalarak bu düzeni yeniden üretmektedirler.

Bahsedilen ikiliklerin hepsi en temelde bir ikiliğe dayanır ki bu da hâkim/tabii ikiliğidir (Swartz, 2011). Dolayısı ile duyulur olanın paylaşımının -tıpkı işitilenler/uguldayanlar ayrımında olduğu gibi- Polis düzenindeki yeri, iktidarın fiziksel güçten uzak, simgesel şiddeti ile sağlanır. Bu şiddet ki, mahiyetini ve sürekliliğini ideolojik devlet aygıtlarının iş görmesi ile sağlar. Yine ayrıca, estetik rejim mantığında, Bourdieu'nün yapmış olduğu bu ikiliklerden bir tarafı seçmek, esasında üzerinde mutabakata varılmış seçenekler arasından tercih yapmak manası taşır. İyi ve kötünün tanımı bellidir ve bu tanım toplumsal tertibata simgesel olarak zerk edilmiştir. Özetle bu durum tıpkı beden denilen şeyin ceset yahut naaş olarak görülmesi aynı şekilde bir şeyin sanat eseri olarak yahut sanat eseri olmayan olarak görülmesi gibi düşünülebilir.

3.3 Bir Araç Olarak Beden

Bu noktaya kadar yapılan araştırma, bedeninin hem ne olduğuna dair fikir verebilme gayesini taşıyor hem de içinde bulunduğu tertibatta ona etkiyen ve dolayısı ile ona dışsal olan etmenlerin altını çiziyordu. Böylelikle beden, çalışmanın ilk bölümünde altını çizdiğimiz, bir iktidarın yahut yine Althusserci tabir ile egemen sınıfın ideolojisinin estetik rejimine tâbi bir unsur olarak ortaya çıkıyordu. Duyulurun

paylaşımındaki görünürlük düzeneği yahut tertibatı içerisinde beden, onun aurasının tahribatı ile yeni bir mekâna sahip oluyordu.

İdeolojinin nesneleşmesi, üzerinde daha önce de konuştuğumuz yatkınlıkları içselleştirme süreçlerini kapsadığı gibi bedensel süreçleri de kapsar. Nasıl ki, bir yatkınlığa aksi bir durum o bedenler için -örneğin 20.yy'ın ortalarına kadar süren Amerika Birleşik Devletleri'nin pek çok eyaletinde süre gelen siyahîleri üniversitelerden dışlanması- yanlış bir mekânı imlerse, bedensel biçim de cisimleşmiş bir yatkınlığı belirttiğinden, bu yatkınlığa aksi bir durum, tam bir uyumsuzluğu belirgin kılmaktadır. Bu nedenle ideoloji; fiziksel hal, tavır ve tarzların birer yatkınlık olarak bedende cisimleşmesi olarak düşünülebilir (Swartz, 2011).

Tüm bunlara ek olarak gelmiş olduğumuz nokta, bedenin içinde bulunduğu tertibata bakmayı zorunlu kılmaktadır. Bu nokta bize hem tertibat içindeki bedenin inşasına etki eden temel mantığı irdelememize izin verecek hem de bedenin bu tertibat içindeki işlevlerini belirttik kılacaktır.

3.3.1 Dispositif ve beden

Dispositif, beden ve ona etkiyen kuvvetleri göstermek adına üzerinde durmamız gereken bir kavramdır. Kavram Fransızca aslı olan *dispositif*ten İngilizce'ye *apparatus* olarak çevrilmiştir (Bkz. 3.3.2). Dispositif ile *apparatus* arasındaki fark üzerine irdeleme, çalışmanın ileriki kısımlarında yapılacaktır. Bu kavram, Michel Foucault tarafından *The Confession of the Flesh* (1977) isimli röportajda açıklanır. Alıntıda ki çeviride, İngilizce metinde *Apparatus* olan kavram, Türkçeye *dispositif* olarak çevrilmiştir². Şöyle diyor Foucault:

[B]u terimle açıklığa kavuşturmayı amaçladığım şey, ilk olarak söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari önlemler, bilimsel sözceler, felsefi ahlaki ve hayırseverce önermelerden -kısacası, söylenmemiş olduğu kadar söylenmiş her şeyden- oluşan, bütünüyle heterojen bir bütündür. Dispositifin unsurları bunlardır. Dispositifin kendisi ise, bu unsurlar arasında kurulabilecek ilişkiler şebekesidir (Foucault, 1977, s.194).

İkincisi, bu *dispositif*de saptamaya çalıştığım şey tam da bu heterojen unsurlar arasında var olabilecek bağın niteliğidir. Böylece, belirli bir söylem belli bir anda bir kurumun programı olarak görülebilir, başka bir anda kendisi sessiz kalan bir pratiği haklı göstermenin ya da maskelemenin bir aracı ya da pratiğe yeni bir rasyonellik alanı açarak, ikincil düzeyde

² Ferda Keskin'in, Michel Foucault'nun seçme yazılarının 1. cildi olan *Entelektüel'in Siyasi İşlevi* çevirisinden yararlanılmıştır.

yeniden yorumu işlevi görebilir. Kısacası, söylemsel olan ya da olmayan bu unsurlar arasında kendileri de çok geniş bir biçimde değişebilecek konum değiştirmeler ve işlev değişiklikleri arasında bir tür oyun vardır (Foucault, 1977, ss. 194-195).

Üçüncüsü, “dispositif” teriminden, belirli bir tarihsel andaki başlıca işlevi acil bir ihtiyaca karşılık vermek olan bir tür formasyonu anlıyorum. Demek ki dispositifin baskın bir stratejik işlevi vardır. Bu, örneğin, özünde merkantilist bir ekonomi açısından yük olarak görülebilecek hareketli bir nüfusun asimile edilmesi olabilir: Burada, zaman içinde deliliğin, akıl hastalığının ve nevrozun denetimini sağlayan ya da kendi boyunduruğu altına alan bir dispositifin matrisi işlevi gören stratejik bir zorunluluk var (Foucault, 1977, s.195).

Foucault’dan bu üç madde ile dispositifin tanımına girişir. Agamben’in belirttiği üzere, Foucault bu terimi sıklıkla kullanmasına rağmen, açık bir tanımını ancak bu üç madde ile 1977 yılında yapmıştır (Agamben, 2009). Bu tanımın ilkin pek çok kişi, kurum, söylenen veya söylenmeyen ögeyi barındırdığını görmekteyiz. Bunlar arasındaki her türlü ilişki -ki bu ilişki türüne çıkar ilişkisi de dâhildir- çeşitli şekillerde kurulabilir. Tertibat ile birlikte, meşrulaştırmanın rasyonalitesi de sağlanabilir. Ayrıca o, belirli bir andaki acil ihtiyaca cevap verebilmek adına stratejik bir işlev de kazanabilir. Bu acil ihtiyaç örneğin bir seçim propagandası olabileceği gibi, iktidarın sürekliliğini sağlayacak belli bir amaca yönelik kahramanlar yahut hain bedenler yaratma eylemi de olabilir. Tertibatın yarattığı bir tür asimilasyon işi esasında daha önce bahsedilen tasnif etme eylemi ile benzer özelliktedir.

Bu aşamada, Agamben’in tertibat tanımına da bakmak gerektiği düşüncesindeyim. Ona göre, tertibat: “Şu ya da bu şekilde; yaşayan varlıkları yakalama, yönlendirme, belirleme, önleme, modelleme, denetleme; bu varlıkların vücut diline, davranışlarına, fikir ve söylemlerine dayanak teşkil etme yetisi olan her şey”dir (Agamben, 2012, ss.29-30). Bu nedenle Agamben, hapishaneler, fabrikalar, akıl hastaneleri, okullar, vb. güç ile alakası kesin olan kurumların yanında, edebiyat, felsefe, tarım, sigara, bilgisayar ve cep telefonları -hatta dil- gibi pek çok başka tertibat da tanımlar (Agamben, 2009). Öyle ki ona göre, arasında herhangi başka bir şeyin kalmadığı iki büyük sınıf ortaya çıkmıştır. Canlılar (living-beings) ve tertibatlar (Agamben, 2009). Bu ikisi arasındaki gerilim ile *özne* meydana gelir (Agamben, 2009). Dolayısı ile Agamben’in *What is an apparatus?* makalesinde özneleşme süreci, canlının diğer hemen her şey ile olan ilişkisinde çoğunlukla da gerilimli ve kavgacı ilişkisinde gerçekleşir. Dolayısı ile özne, onu çevreleyen canlı cansız her şeyle -hatta dil ile bile- bir ilişki halindedir. Bundan dolayıdır ki, özne olarak ilişkide olduğu hemen her şeyin bir izini barındırır.

Bu nokta özelinde Şu soruyu sormak gerekmektedir: Bedenin bir canlı (living-being) olmayıp, tertibata evirildiği anlar m¼mk¼n m¼d¼r? Bu soru ile bedenin, ¼zneleri oluştururken içinde bulunacağı konumu g¼zlemeleme fırsatımız olur.

Foucault'taki bir kavram *assujettissement*, ¼znenin etken ve edilgen her iki ¼zelliđini de barındıran bir terimdir (eğin ve ¼zpolat, 2016). Tabiyet olarak T¼rkeye çevrilebilecek bu kavram, ¼znenin hem inşa edilen, hem de onun kurucu ve araçsal işlevine işaret ediyor (eğin ve ¼zpolat, 2016). Dolayısı ile iktidar için hem bir hedef, hem bir araç hem de t¼m bu s¼relerin birer sonucu olarak ¼zne, nesneleŐtiđi bir edilgen ¼zneleŐme s¼reci de yaŐar (eğin ve ¼zpolat, 2016). Bu hususu Foucault Öyle izah etmektedir:

Fakat beden aynı zamanda siyasal bir alanın içine de doğrudan dalmıŐ durumdadır; iktidar ilişkileri onun ¼zerinde doğrudan bir m¼dahale meydana getirmektedirler; onu kuŐatmakta, damgalamakta, terbiye etmekte, ona azap ektirmekte, onu işe koŐmakta, t¼renlere zorlamakta, ondan işaretler talep etmektedir. Bedenin bu siyasal olarak kuŐatılması karmaşık ve karşılıklı iliŐkilere g¼re, onun ekonomik kullanımına bağlıdır; bedenin iktidar ve egemenlik ilişkileri tarafından kuŐatılmasının nedeni b¼y¼k ¼l¼de, ¼retim g¼c¼ olmasından kaynaklanmaktadır, fakat buna karşılık bedenin iş g¼c¼ olarak oluŐması ancak, onun bir tabiyet ilişkisi içine alınması halinde m¼mk¼nd¼r (burada ihtiyaç aynı zamanda ¼zenle d¼zenlenen, hesaplanan ve kullanılan siyasal bir araçtır); beden ancak hem ¼retken beden, hem de tabi kılınmış beden olduğunda yararlı g¼ haline gelebilmektedir (Foucault, 1992, s.31)

Foucault'dan yapılan bu alıntıda bedenin siyasal kuŐatılmıŐlıđı hatta ¼yle ki tam ve eklentisiz bir kuŐatılmıŐlıđı tabi olduğu anlaŐılır. Bu tabi olmaya zorlama ¼yledir ki yalnızca Şiddet ve ideoloji yolu ile elde edilebilir (Foucault, 1992). Bunun sonucu olarak kuŐatılmıŐ beden esasında uysallaŐtırılan ve b¼ylelikle Thomas Bernhard'ın tabiri ile devletleŐmiŐ insanın bedenidir (Bernhard, 2015). Bu durum, Althusser'deki devletin baskıcı ve ideolojik aygıtlar ile doğrudan ilintilidir.

Çalışmanın ikinci b¼l¼m¼nde anlatıldığı ¼zere bir bedenin hem ¼zne hem de nesne olma olanağı iktidar ilişkilerinin, beden ¼zerine doğrudan etkisi ile m¼mk¼n olur. B¼ylece beden, yararlı ve uysal bir beden haline gelir ki iktidar ilişkilerini devindirebilsin. ¼yle ise bedenin ¼zne ve nesne arasındaki geçiŐliliđi, Agamben'de ¼zneyi var eden ilişki, yani canlı (living-being) ve tertibat (apparatus) ilişkisi ile doğrudan ilgilidir. Bedenin canlılığından farklı olarak onun nesneleşmesi, Agamben'in form¼l¼ne g¼re esasında bedenin *tertibatlaŐması*dır. Dolayısı ile beden

de bir tertibat olarak kendisinden başka özneleri kurabilme sürecine katılabilir. Öyle ki, bedenın diğer bedenler ile ilişkisi, bedenın iktidarın tahakküm araçlarını işletmesine fırsat veren başka bir alan daha sağlar. Beden ki, esasında ideolojinin tüm simgesel gücünü barındırır haldedir. Foucault'ya göre görünürlük sahasına tabi kılınmış beden, iktidarın zorlamalarını kendi üzerine almaktadır (Foucault, 1995). Öyleyse, tıpkı Ranciere'i doğrular nitelikte, görünürlük sahasına dâhil olabilme, yani görünür olabilme, iktidara boyun eğebilme ile mümkündür. Dolayısı ile görünür (veya duyulur) iki bedenın birbiri ile karşılaşması iki "egemen iktidarın ideolojisinin somutlaşmış hali"nin birbirleri ile karşılaşmasıdır. O halde bizler bir insana baktığımızda "devlet insanının bedeni"ni görmekteyizdir (Bernhard, 2015). Öyle ise bedene dâhil edilen özellikler yahut bedende nesneleşen özellikler ideolojinin somutlaşmış hallerini işaret ederler. Böylelikle bir tür ilksel dil oluşmuş olur ki bu dil konuşmaktan ziyade bedeni "konuşur". (Bourdieu, 2014). O halde iki bedenın birbirini tanması bu ortak dil ile olur. Bedenlerin işitilebilmesi bu ortak dilin işitilebilmesi ile mümkündür. Böylelikle özünde simgesel olan bir sistem, ayırt edici işaretler sistemine evrilir (Bourdieu, 2014). Bu ayırt etme işlemi, sosyal yaşantı özelinde yüksek zevke sahip olma veya bayağı zevke sahip olma arasında bir ayırttırma yapabileceği gibi, işitilenler ve uğuldayanlar gibi temel toplumsal dışlamaları da kurabilir. Öyle ise bedenlerin diğer bedenler ile olan ilişkisi birbirlerini iktidar için makbul özneler olarak yaratma, makul olmayanları dışlama ve böylece iktidarın devamlılığını sağlama açısından önem arz eder.

Tahakkümün herhangi bir direnç ile karşılaşmadan kabul görmesi Bourdieu'nün simgesel şiddet fikri ile izah edilebilir. Bedene herhangi fiziksel bir şiddet uygulamadan onu tahakküme razı etmek, o bedende hâlihazırda gömülü olan bir yatkınlık fikri ile paraleldir. Böylelikle simgesel şiddet oldukça sinsi bir şekilde, tahakküm altındakilerin aktif iştirakini de sağlayıp sürekliliğini sağlama alır (Çeğin ve Özpolat, 2016). Bourdieu'nün tabiri ile simgesel şiddet, toplumsal bir failin üzerinde, failin suç ortaklığı ile birlikte tatbik edilen bir şiddettir (Bourdieu ve Wacquant, 1992). Dolayısı ile bir tahakkümün kurulmasına ilişkin gerçekleştirilen her eylem, bedenın tertibat olarak kabul görüp özneyi kurma girişimine doğrudan müdahil olması ile olur. Bu da bedenlerin hem özne hem de nesne-tertibat olarak kuracağı ilişkiler bütünüünün sürekliliği ile mümkündür.

Bedenin nesne-tertibat olarak araçsallığı onun görünürlüğü ile de doğrudan alakalıdır. Görünmeyen/işitilmeyen dolayısı ile sadece uğuldayan bir beden iktidarın sürekliliğinde fayda sağlamaz. Tabiyet (assujettissement) halindeki beden esasında duyulurun dağılımında kendi yerini bulmuş bir bedendir de. Judith Butler'ın assujettissement izahında tabiyetin salt bir tabi kılma olmadığı aynı zamanda öznenin yerine yerleştirilmesi olduğunu da belirtir (Butler, 1993). Butler tabiyet kavramı ile hem tahakküm altına alınmış olanı hem de Polis mantığının, bedenleri onların yetkinliklerine göre mekânlarına dağıtmasını imler.

Her hâlükârda, estetik rejim mantığında, “iktidarın rejimi olarak estetik” olarak bir tabiyet de varsayabiliriz. Öyle ki, duyulurun her paylaşımı esasında, iktidarın kendine has ideolojisinin somutlaşmış halinin, ona ait kılınan bir mekân ile birlikte tasdiki olarak düşünülebilir. Bu tasdik işlemi sadece toplumsal işlevlerin ve bu işlevlere uygun mekânların tam uyumunu ön görmez. Bedenlerin onlara biçilmiş tavırlarını da zorunlu tutar. Bu tavırlar ki, esasında bedeni görünür kılan başlıca etmenlerdendir. Herhangi bir bir-aradalıktan uzak, tarafını seçmiş ve buna göre iktidar tarafından yerine yerleştirilmiş beden esasında iktidar adına özneleşmiş bedendir. Özneleşmiş beden, fiziksel alanda bir yer kapladığından bu özneleşmiş beden'in *yeri* mutlak olarak tanımlanabilir durumdadır. O halde yerine yerleştirilmiş bir bedenin artık, bir düzen/tertibat içerisindeki sıralaması bellidir (Savage, 2014). Lakin bu tahakküm altında beden sadece özne olarak kalmaz. Barındırdığı nesnellik imkânı tahakkümün faili ama aynı zamanda da onun devindiricisi olarak iş görebilmesine de olanak sağlar.

Bu noktada Foucault ile Bourdieu arasında bir ortak okuma yapmak gerekir. Her iki filozof adına da tahakkümün dirençsizce kabul görmesi ve iktidarın kolaylıkla, hatta başka bir deyiş ile sinsice iş görebilmesi onların felsefi görüşleri için önemli birer noktadır. Bourdieu için, “bedenin en derin katmanına kazınan yasalar” ve Foucault için “kendimizi mahkûmları olarak bulduğumuz gizli sistemler” birer ortaklığı işaret ederler. Öyle ise her iki filozof için de şu soruyu sormak mümkün hale gelir: Yasa ve sistemden ne anlamalıyız? Bunu en temelde gerçekliği kuran yahut yapılandıran iktidar olarak okumak pekâlâ mümkündür (Çeğin ve Özpolat, 2016). Bu kavramın estetik rejim mantığına oldukça yakın bir anlam barındırdığı düşünülebilir. Keza duyulurun paylaşımı ile belirli bir topluluk için neyin görünür olup olmadığını belirleyen bunu yaparken de kendi çıkarımı gözetten bir iktidar işinden

bahsetmekteyiz. Öyle ise gerçekliği kuran iktidarın yasası Polis'in yasası, sistemi de Polis'in sistemidir.

Bourdieu'nün felsefesinde, simgesel şiddet, ona maruz kalan faillerin, bedenlen, zihnen ve zorla maruz kaldığı tahakküm ilişkilerini yansıtan bir kavram olması nedeniyle, Foucault'nun tertibat kavramına benzer (Çeğin ve Özpolat, 2016). Bu nokta özelinde, kendi felsefesinin Foucault'dan nasıl ayrıldığını izah ederken Bourdieu; Foucault'nun baskıyı dışarıdan bedene uygulanan bir baskı olarak gördüğünü söyler. Foucault'nun yaptığının işkence ve kaba şiddetten, bilgi toplama amacına, yani çok daha nazik bir şiddet türüne evirildiğini göstermek olduğunu belirtir. Lakin yine Bourdieu'ye göre Foucault, bu nazik şiddeti mümkün kılan içselleştirme süreçlerini görmezden gelir ve o; bilişsel algı, beğeni ve iş görme pratiklerinin öğrenilme süreçlerini önemsemez (Bourdieu ve Wacquant, 1993). Bu durumda Foucault'nun problemin mantığını belirlediği, bu mantığın iş görme şekline veya bu mantığın bizzat kendisine tertibat adını verdiğini, Bourdieu'nün de bu tertibatın öznelik adı altında, gündelik hayata sızma pratiklerini irdelemiş olduğu söylenebilir.

Son tahlilde, Foucault için; bedenin işlemlerini titiz bir denetim altına almayı mümkün kılan bedensel güçlerin aralıksız itaatini sağlayan ve bu güçlere bir uysallık-yararlılık ilişkisini dayatan yöntemler (Özsöz, 2014) esasında Foucault terminolojisindeki tertibattan, beden özelinde ne anlaşılması gerektiğini açıkça vurgular. İster bir strateji, ister bir güçler oyunu ister bir sistem, adı her ne olursa olsun temelinde bedenin itaatini amaçlar.

3.3.2 Dispositif – apparatus kavramları ve beden

Jeffrey Bussolini'nin *What is a dispositif?* makalesi, üzerinde konuşulmaya değer önemli bir hususu dile getirir. Bu husus temelde bir çeviri probleminin yarattığı anlam kayıplarının izahı olarak görülebilir. Bussolini'nin makalesi, Dispositif ve apparatus kavramlarının İngilizceye çevrilirken sanki aynı anlamdalarmış gibi, her iki kavramın da apparatus ile karşılaşmasını eleştirir. Bussolini'nin bahsettiği, appareil/apparato/apparatus ile dispositif/dispositivo/dispositive arasındaki farkın kaybolmasına yönelik bir eleştiridir (Bussolini, 2010).

Giorgio Agamben'in *Che cos'e' un dispositivo?* makalesi İngilizceye *What is an Apparatus?* olarak çevrilmiştir. İtalyanca aslından İngilizce'ye çeviride *dispositivo*,

apparatus ile karşılanmıştır. Bu örnek özelinde bile görülebileceği gibi, Bussolini'nin iddiası, Agamben'in Foucault'taki kavram üzerine yazdıkları metinler İngilizceye çevrilirken anlam kayıplarına uğradığı yönündedir.

Bussolini'nin Foucault'daki dispozitif kavramına ilişkin görüşü, dipozitifin tanımlayıcı bir güç izahını yapmaktan ziyade onun ontolojik olarak güçlerin ilişkisi ve çokluğu olarak hesaba katılmasını tavsiye eder. Dispozitif, fazlasıyla ilişkisel olup, bir güçler yumağını işaret etmektedir (Bussolini, 2010). Bu durum hiç şüphesiz çok dinamik bir ilişkiler ağını da zorunlu kılar. Keza belli bir anda belli bir acil ihtiyaca cevap verebilen dispozitif, tarihsel bir anın ihtiyaçlarına göre tekrar organize olabilir. Buna ek olarak bu güç ilişkileri yumağında iş gören her gücü tespit edebilmek olanaklı değildir. Dispozitifin sürekli değişimi, hâlihazırda var olan gündelik ve sanatsal pratiklerin, kurumların vb. gibi sürekli değişimi ile izah edilebilir.

Bu noktada, Bussolini'ye göre apparatus, Foucault için dispozitifin bir alt kümesi ve devlet merkezli bir enstrümandır (Bussolini, 2010). Apparatus, devletin bir aygıtı olarak, devletin güç mekanizmaları bağlı ve onlar ile sınırları çizilen bir yapı iken, dispozitif daha geniş ve toplumsal hayat içerisine sınırsız ve daha efektif bir güç formudur (Bussolini, 2010). Kısacası Foucault için dispozitif kurumları, yapıları, söylenen ve söylenmeyen her şeyi içeren bir yapı iken apparatus ise daha sınırlı ve devletin iş görmesine olanak sağlayan bir araç olarak tanımlanabilir.

Bu noktada Althusser'deki apparatus kavramı ile Foucault'taki apparatus kavramı arasında büyük bir benzerlik olduğundan elbette bahsedilebilir. Lakin Bussolini bu iki felsefecinin bu kavramı birbirlerinden farklı kavradıklarını ve kullandıklarını belirtmektedir. Althusser için de apparatus, devlet ve onun iş görme pratikleri ile doğrudan alakalıdır. O, bu araştırmayı yaparken belli başlı ideolojik aygıtlar belirlemiştir (din, aile, okul, hukuk, siyasal, sendikal, haberleşme, kültürel). Lakin Foucault güç ilişkilerinin dağılımını çok daha ileri götürür ve çok daha yayılcı, çok daha fazla dallanma içeren bir ilişkiler yumağı işaret eder. Ayrıca ona göre bunun üretiminde devlet daha sınırlı bir role sahiptir (Bussolini, 2010).

“Bu durumda beden, Foucault'nun dispozitif ve apparatus kavramlarından hangisine tekabül eder?” diye bir soru sorulabilir. Foucault'nun felsefesinde devlet, iktidar, güç, hukuk gibi *universaller* (les universaux) *işlemsel kavramlar* (operative

concepts) olarak okunabilir. Agamben'e göre Foucault'nun felsefesinde bu kavramlar esasında dispositif olarak tanımlananmış olana tekabül eder (Agamben, 2009). Öyle ise dispositif bir makinedir ki bu makine apparatusu kapsar ve böylelikle kendi iş görebilme imkânını ve bunun sürekliliğini sağlar. Lakin makinenin, diğer makineler ve apparatuslar ile olan ilişkisi değişkendir ve bu ilişki dispositifi var edendir.

Beden bir apparatus olarak iş görür. Lakin bedenün özne/nesne ikiliği içerisinde sabit bir konumu yoktur. Bu nedenle bedenün özneleşmesi, iktidarın öznesi olarak bedeni bir universal olarak düşünmemize pekâlâ neden olabilir. Bu noktada Bussolini'nin Heidegger'i işaret eden yorumu oldukça ilgi çekicidir. Ona göre Heidegger terminolojisindeki, *var-olan* (being) ve *varlık* (Being) ayrımı, apparatus ile dispositif arasındaki ayrımı açıklamaktadır. Apparatus bir *being* ve dispositif de *Being* olarak ayrıştırılabilir (Bussolini, 2010). Öyle ise özne/nesne ayrımı da bu fikir ile örtüştürülebilir. Dispositif/apparatus, divine/profane, özne/nesne ikilikleri belli bir ontolojik mantığı imlemektedir.

Agamben ise dispositifin Fransızca anlamını araştırmak için sözlüğe baktığında üç tanımla karşılaşır (Agamben, 2009). Bunlardan ilki, yargı anlamını taşır ve dispositifin yargının (judgement) bir parçası olduğunu belirterek onun legal bir anlam taşıdığına değinir. Buna ek olarak, bir makinenin yahut mekanizmanın parçası veya bizzat kendisi olarak ikinci bir anlam taşır. Üçüncüsü ise askeri anlamdadır. Bir plan ile düzenlenmiş askeri araçlar manasına gelir (Agamben, 2009). Bu üç tanım içerisinde, en mühimi dispositifin yargı ile ilintisini belirten tanımdır. Dispositifin legal karar veya yargı işi üzerindeki etkisi iktidarın sürekliliğini sağlaması açısından önemli bir iş görür. Dispositif, yargılama gücüne işaret ederken, apparatus bu yargılamanın inceliklerine gönderme yapar. Bu nedenle apparatus, yargılamayı legal kılan temel motivasyonlarla ilgilidir denebilir (Bussolini, 2010). Bu nedenle legalize etme işi, yargıyı bir görüş veya fikir ayrılığından ayrıma işidir. Böylelikle iktidar sürekliliğine zarar verecek basit fikir ayrılıklarının tahammülüne mecbur kalmayacak, bunun yerine kendi hukuku özelinde meşru ve makbul olanın net bir tanımını yapabilecek ve buna riayet etmeyenleri tasnif edebilecektir. Böylelikle ceza da iktidarın sürekliliği adına meşru hale gelmiş olacaktır. Bu durumun bedenün üzerine kurulan yargının legal olabilmesi adına önemi vardır. Ölümü hak eden bir

beden hakkındaki bu yargı, bir görüş olmaktan çıkıp aksi düşünölmeyecek bir hükme evirilebilir.

Legalize etme işi sadece beden hakkında değildir. Gündelik hayat pratikleri özelinde düşünöldüğünde, yasak kavramının dirilme anlarının gerçekleşmesi iktidar pratiklerinin işlemesine engel olan anlarda olur. Bu nedenle legal bir beden olduğu gibi legal bir sanat ve legal bir söylem de olur. Örneğin iktidar sansürü kurarken, apparatuslar bu sansürün gündelik yaşama sızmasına hatta oto-sansüre evrilmesine neden olurlar.



4. ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNDE BEDENİN İNCELENMESİ

Sanat ve siyaset ilişkisi Ranciere’in ortaya koyduğu estetik rejim mantığı özelinde incelendi. Üçüncü bölümde ise tez özelinde bedeni kavramsal olarak irdelenip onun araçsallığı üzerinde duruldu. Bu bölümde ise izleyen ve alımlayıcı arasındaki kolektif ve girift yapının sınırlarının belirsizleşmesi ile mekân, zaman, emek ve boş vaktin bir “yeniden paylaşımı” irdelenecektir. Öyle ki sanat, formun mutlak tekilliği üzerinden ortak bir dünya kurmak yerine, zaten verili olan ortak dünyanın nesnelere ve imgelerini yeniden düzenlemekte ve bu durum da çevreye yönelik bakış ve tavrımızı doğrudan etkilemektedir (Ranciere, 2012). Dolayısı ile sanatın bir uzmanlık alanı olmaktan çıkıp gündelik hayata sızdığı çağdaş sanat pratiklerinde bedeni irdelemek, onu hem “izleyen” hem de “alınlanan” olarak ele almak anlamını da taşır.

Bu noktada şu soruyu sormalıyız: Çağdaştan tam olarak ne anlıyoruz? O halde bu bölüm özelinde bu soruya verilecek bir cevapla çağdaş olandan dolayısı ile çağdaş sanattan, çağdaş bedenden, çağdaş öznen ve çağdaş devletin çağdaş baskıcı ve ideolojik aygıtlarından bahsedilebilir. Dolayısı ile çağdaş olan hakkında bir araştırmaya girişmek çalışmamızda sözü edilen önemli bir kavramın anlamını berraklaştırmak adına önemlidir.

Buna ek olarak bir nokta üzerinde daha durmamız gerekiyor. “Çağdaş ile güncel arasında nasıl bir ilişki vardır?” Ali Akay bu soruyu, çağdaş sanatı bürokratik devlet merkezli bir sanat olarak gördüğünü söyleyip yanıtlarken Elçin Gen’in kendi tabiri ile çağdaş sanat ile güncel sanat arasındaki bölücü ayrıma Batı’da rastlanmıyor (Gen, 2012). Öyle ki Batı’da rastlanabilecek *Contemporary art* yahut *art contemporain* başlıklı sergi ve kütüphanelerde güncel sanat söylemine dair pek çok iş de pekâlâ bulunabilir (Gen, 2012). Buna ek olarak Işıl Eğrikavuk’da çağdaş ve güncel sanat ayrımını bir çeviri problemi olarak görüp, bu kafa karışıklığını gidermek adına, her iki terimin de *contemporary art* başlığı altında tanımlanabileceği görüşündedir (Eğrikavuk, 2013). Yine aynı şekilde Mehmet Şiray da güncel ve çağdaş arasında özel bir seçim yapmamaktadır (Şiray, 2017).

Tüm bunlara ek olarak Gen, güncel sanatın da ideolojiden arınmış olmayacağı görüşündedir çünkü güncel sanat da özdeşleşme ve mesafe aldığı her şey ile çağın olaylarının bir parçasıdır (Gen, 2012). Ayrıca yine, çağdaşlık alanının güncellikten dışlanıp geçmişe havale edilmesi de ideolojiden azade değildir (Gen, 2012). Her halükarda bu tartışma daha fazla sürdürülmeyecek, bu tez özelinde, Şiray ve Eğrikavuk'un tavırları ile ortak olacak şekilde güncel ve çağdaş arasında bir taraf seçilmeyecektir.

4.1 Çağdaş Nedir?

Tezimizin bu aşamasında cevaplanması gereken öncelikli bir soru var. Bu soruyu Agamben şöyle soruyor: Kimle ve neyle çağdaşız ve çağdaş olmak ne demektir (Agamben, 2017)? Bu soruya öncelik verilmesinin en temel nedeni, bir çağ paylaşmanın ve o çağın kapsadıkları ile *çağdil* olmanın ne demek olduğunu irdelemektir. Böylelikle çağdaşlık deneyimi içerisinde bedenin incelenmesi daha belirgin şekilde yapılabilecektir.

Agamben bu tartışmayı, Nietzsche'nin görüşleri üzerinde durarak yapar. Çağın gurur duyduğu şeyi, çağın birincil düşmanı olarak addeden Nietzsche, dolayısı ile kendi çağdaşlık iddiasını şimdiki zaman ile çakışmayan bir uyumsuzluk olarak ifade eder. Dolayısı ile Agamben, kendi zamanı ile uyuşmayan, kısacası çağdaş olmayan çağdaş olduğunu söyler (Agamben, 2017). Öyle ki o, içinde bulunduğu zamana dışarıdan bakıp, diğerlerinin göremediğini de görme kabiliyetine sahiptir (Agamben, 2017). Bu husus, yani çağdaş olanın esasında çağdaş olmayı reddeden olması, Ranciere'deki uyumsuzluk düşüncesi ile belli bir ortaklıkta okunabilir çünkü ona göre çağdaş ve sözde siyaset ilkin, sert ve emretmeye dayalı bir buyruklar silsilesinden daha çok bir tür olması-gerek veya olması-beklenen duyu deneyimlerini vaat ediyordu (Ranciere, 2005). Lakin bu düsturun yıkımı, uyumsuzluğu olumluyan ve sayılışları daima bir artık sayı veren özneler ile olmuştur. Dolayısı ile uyumsuzluğun olumlandığı ve artık sayının sayıma dâhil edildiği anlar, siyasetin esas belirtilerine işaret eder.

Buna ek olarak Agamben, çağdaş birey için bir başka tanıma daha girişiyor. Ona göre çağdaş birey kendi çağındaki karanlığın farkına varan kişidir (Agamben, 2017). Bu, çağdaki karanlığı görme işi, bireyin bizzat kendi arzusu ile aktif olarak dâhil olduğu bir süreci de işaret etmektedir. Aksi takdirde içinde bulunduğu çağın parlak

ışılırları ile tamamen körleşir. Yani Agamben'e göre asıl kör olmayan, çağındaki karanlığı görme cesaretine erişmiş olmandır.

Bu noktayı İtalyan fütüristlerinin manifestoları ile irdelememiz gerektiği düşüncesindeyim. Onlar, bilimin zaferinin, geleneğin kölelerini kurtuluşa götüreceğini ve geleceğin ışıltılı ihtişamına varışın bu kurtuluşun hakiki sonucu olduğunu düşünüyorlardı (Boccini ve diğerleri, 1973). Marinetti'nin 1909 yılında LeFigaro'da yazdığı manifestonun 11. maddesi şöyle diyordu:

İşle, hazla ve başkaldırıyla kıpır kıpır olmuş büyük kalabalıkların şarkısını söyleyeceğiz; modern başkentlerdeki devrimin rengârenk, çok sesli dalgalarının şarkısını söyleyeceğiz; şiddetli elektrik aylaıyla ışıldayan liman ve dokların gece ateşlerinin şarkısını söyleyeceğiz; duman-saçan sürüngeleleri yalayıp yutan gözü doymaz demiryolu istasyonlarının şarkısını; dumanlarının kıvrımlarıyla bulutlara asılı fabrikaların şarkısını; güneşte ustura gibi parlayan, dev cambazlar gibi nehirlerin üzerinden atlayan köprülerin şarkısını; serdengeçti vapurların... koca döşlü lokomotiflerin... ve tayyarelerin keskin ışıklarının şarkısını (Marinetti, 2009, s.22).

Fütürist eğilim için geleceğin vaadinin çok açık olduğu görülür: Işıltı. Bu ışıltı elbette kölelikten kurtuluşun bayramını işaret etmekteydi. Görünen o ki fütüristler için, tüm bu ışıltılı cümbüş içerisinde karanlık sığmıyor yahut yakışmıyordu. Öyle ki bu karanlık belki de bedensel diriliği zayıflatacağından onların resimlerinde de yer edinmedi (Berman, 1994). Öyle ise, bilim ve teknolojinin çağına en büyük övgüyü düzen kesimin, Agamben'in bahsettiği karanlığı görme kabiliyetinden yoksun olduğu söylenebilir.

Çağınmın şaşası içerisindeki karanlığı fark eden ise 18.yy'da Jean Jacques Rousseau'dur. Berman, Rousseau'nun Yeni Heloise isimli romanını örnek vererek ilk modernleşme deneyimini aktarır. Saint Preux'nun dönemin Paris'indeki deneyimi bu şaşaya içerisindeki karanlığı fark edebildiğine işaret eder. Saint Preux, bu heyecanlı ve çalkantılı yaşam karışında içinde bulunduğu sarhoşluğun farkındadır. Çevresini saran nesnelere ve tüm bu hareketliliğin onda oluşturduğu bu esrikliği görebilmiştir. Öyle ki, kendi çağındaki bunca şeyin hislerini sardığından lakin yüreğine dokunan hiçbir şeyin olmadığından da dem vurur (Berman, 1994). Bununla birlikte, Rousseau'nun tez özelinde yalnızca, modernitenin ilk deneyimlerini örneklendirmek adına kullanıldığını belirtmekte yarar var.

Bu iki örneği, Agamben'in çağdaş tanımını özelinde irdeledik. Çağın içindeki karanlık, onun bize vaat ettiği ışıltıdaki karanlıktır. Nietzsche'nin her organik yaşamda, hem

ışığın hem de karanlığın olduğu bildirdiği karanlık (Nietzsche, 2007). Agamben'in ancak görerek çağdaş olabileceğimizi söylediği karanlıktır.

“Bu karanlıktan tam olarak ne anlaşılmalıdır?” Deleuze ve Guattari'nin bildirdiği üzere, bu karanlık, insan haklarına musallat olan yozlaşmayı görme yetimizin eksikliğinden kaynaklanır ki bu eksikliğin temel nedeni kendimizi çağımızın dışında hissedemediğimizdendir. Öyle ki çağ ile “utanç verici” uzlaşılara girişmekten de geri durulamaz. Deleuze ve Guattari için burada olan bir şimdiye boyun eğmektir (Deleuze ve Guattari, 2001). Onlar, Nietzsche'nin zamana aykırılık olarak tanımlamış olduğunu bir *şimdiye direniş* olarak sunarlar. Aynı şekilde, Ranciere için de zamana aykırılık hem bir zamana ait olma ve bir zamana ait olmama düşüncesini içerir (Şiray, 2018). Dolayısı ile bir zamana aitlik esasında bir aykırılık ve anakronizm sayesinde olur (Agamben, 2017). Agamben bu konuyu moda üzerinden örnekliyor. Keza moda yahut modası geçmiş tanımları zamana bir süreksizlik atarlar. Bu nedenle modayı takip edenlerin bu iki duraktan hangisinde olduklarını bilmeleri moda için uygun olup olmadıklarının teşhisinde ve kanıtlanmasında önem arz eder. Lakin bu duraklar herhangi bir şekilde kronolojik zamanda tanımlanamaz. Dolayısı ile modanın şimdisi herhangi bir şekilde yakalanamamaktadır. “Bu ‘şimdi’ hangi andır?”, “Stilistin kıyafeti kafasında tasarladığı an mı?”, “Tasarımı terziye verdiği an mı?”, “Bu kıyafeti mankenlerin giyip defileye çıktıkları an mı?” İşte modadaki bu *şimdi* belirsizliği, çağdaşlık adındaki özel zaman deneyimini oldukça güzel örneklendirmektedir (Agamben, 2017).

4.1.1 Omurgası kırılan zaman

Agamben, *Çağdaş nedir?* makalesinde Osip Mandelştam'ın *Asır* isimli şiiri üzerinden bir çağdaşlık incelemesi yapar. Şiirde sıklıkla tasvir edilen “iki asrın arasındaki omurga kırığı” yalnızca 19. ve 20.yy'ları değil aynı zamanda bireyin ömrünü ve 20.yy adı verilen kolektif tarihsel süreci de işaret etmektedir (Agamben, 2017).

O halde omurgası kırılan zamanda çağdaş olan, hem bu iki omurgayı kaynaştırandır hem de omurgadaki kırıktır. Çağdaş olan ise hem bu kırığın faili hem de bu kırığı kaynaştıracak olandır (Agamben, 2017). Bu kırık yahut omurgayı oluşturan omurlar arasındaki bir *kayma*, bir uyumsuzluk ile çağdaş olanın karanlığını görebilmesine olanak sağlar. Bu kırık yahut kayma, tıpkı bedeni ayakta tutan omurgada meydana

gelen anatomik bir aykırılık gibi zamana aykırı olandır. Bununla birlikte, tıpkı bir bedende meydana gelen bir kırığın yarattığı acı gibi, zamanın acısını duyulur kılandır. Bu acı en çok Mandelştam'ın canavara benzettiği asrın, kendi ayak izlerine bakmak için yaptığı hareketlerde ortaya çıkar. Kendi izlerine bakmak için yerinde duramayan bu canavar, her hareketinde çağın çığılığını atar. Çağdaş olan hem bu çığığın sebebi hem de bu yarayı iyi edecek olan kandır (Agamben, 2017). Her halükarda, kırık omurga benzetmesi, çağdaş olanın zamanından kopuk olmadığı ama aynı zamanda onla tam uyum da göstermediğini imlemek adına önemlidir. Bu noktada Boris Groys'u hatırlamakta fayda var çünkü ona göre çağdaş olmak zorunlu olarak *şimdi ve buradada* mevcut olma manasını taşımaz (Groys, 2014). Bundan ziyade “zamanda olmak” yerine “zamanla olmak” fikri daha belirgindir. Öyle ki, çağdaş sözcüğünün Almanca karşılığı *zeitgenössisch* zamanın yoldaşı olmak olarak anlaşılabilir, yani zaman ile işbirliği halinde çalışan, sorunları olduğunda yardımına gelen manasında da yorumlanabilir (Şiray, 2018).

Zamana aykırılık fikrinin, Ranicere özelinde de, zamansallığı ve tarihselliği dışarıda tutmadığı görülür. Ona göre zamana aykırılık, tarihin olanağını dışlamaz lakin ona, Şiray'ın verdiği Hamlet örneğindeki gibi bir *uygunsuzluk* (out of joint) katar (Şiray, 2018). *Joint* yani “eklem”, omurların arızasız düzenini imlerken, *out of joint* yani “eklem kayması” yahut “çıkık” Agamben'in tarif ettiği zamandaki uygunsuzluğu ve anakronizmi belirtmektedir. Bu nedenle Agamben'in metaforu Ranciere için de iş görür.

Zamana aykırılık fikri, Agamben açısından bir cesaret işidir (Agabemben, 2017). Çağın karanlığı görebilmek, omurgası kırılmış zamanın iniltisini duyabilmek için bir çaba gerekir. Lakin Ranicere'e göre zamana aykırılık bilinçli bir şekilde gerçekleşmediği gibi bir davranış biçimi de değildir, o olaya ve şimdiki zamana dair bir sapmadır (Şiray, 2018). Şiray'a göre Nietzsche'den Ranciere'e uzanan zamana aykırılık araştırması esasında deneyim alanını yeniden düzenler başka bir deyiş ile duyulur olanı yeniden tanımlar (Şiray, 2018).

4.1.2 Karanlık bedenler

Zamana aykırılık düşüncesi ile beraber Ranciere'deki duyulur olanın paylaşımını birlikte ele alabileceğimiz düşüncesindeyim. Agamben'in bahsettiği karanlık bir görebilme kabiliyeti gerektirir. Bu kabiliyet ile çağın karanlığı görünür hale gelir.

Çağdaş olan da bu karanlığı görebilme kabiliyetine haiz olmandır. Bu haiz olma durumu, kişinin zaman ile bağlı olduğu ve mesafeli durduğu tekil ilişkide ortaya çıkar (Agamben, 2017) ve yeni algı kiplerinin imkânına işaret eder.

Öyle ise karanlığı görebilen tam olarak neyi görmektedir? Bu soru ile birlikte, Agamben'den çağın karanlığı fikrini ödünç alınabilir çünkü Agamben kendi makalesinde bu karanlıktan tam olarak ne anlaşılması gerektiğinden bahsetmemektedir.

Karanlık, Ranciere'deki işitilenler - uğuldayanlar yahut sayılanlar - sayılmayanlar arasındaki ilişkinin bir yeniden izahıdır. Karanlığın örttüğü, işte bu uğuldayanlar yahut sayılmayanlardır. Kararmış yahut karartılmış bedenler, çağın parlak ışıkları ile görünmez hale gelmiştir. Çağa dâhil olan her ne varsa, o çağda hüküm süren tahakküm ve çıkar ilişkilerinin sürekliliği adına bu bedenleri karartır. O, bedenleri işitilmez kılar ve onları karanlığı ile örtterek görünmez kılar.

Karanlık bedenler, Polis düzenindeki uğuldayanlardır. Onlar, düzenin sürekliliği adına mekânlardan dışlanırlar. Bu bedenler, sayılışları ile her daim bir *artık sayı* verenlerdir. Dolayısı ile Agamben'in bahsettiği çağın karanlığı, gazete haberlerinde yüzü seçilmeyen cesetlerdir. Yine, televizyon programlarında, çağın gelişmiş görüntü işleme teknikleri ile yüzleri “bulanıklaştırılmış”, isimsiz bedenler görülür. Bu bedenlerin akıbetlerinin karanlık olduğu apaçıktır. Bu apaçıklık ki, Althusser'in tabiri ile burjuva ideolojisi tarafından dayatılmaktadır (Althusser, 2014). Bu apaçıklık, çağın karanlığını görünmez kılandır. Bu nedenle, apaçıklıklar silsilesi içerisinde esasında ideolojik çıkarların olduğu bilinmelidir.

İdeolojinin bir apaçıklık iddiasına sahip olması, onun kolayca benimsenmesini sağlar. İdeolojinin iş görebilirliği, bu apaçıklık iddiasını sürdürebildiği ve toplumu buna inandırabildiği sürece mümkün olur. Bu nedenle, ideolojinin sunduğu her tür beden imgesine, onun sunulmuş şekline ve ideoloji tarafından verilmiş sıfatına tam bir güven vardır. Bu nedenle, örneğin haberleşme aygıtları ile sunulan beden imgeleri “hiç kuşkusuz” hakikati vermektedir. Onun hain dediği hain, kahraman dediği kahramandır.

Değmiş olunan tüm bu hususlar çağdaş olandaki karanlığın bir apaçıklık illüzyonu ile bertaraf edilmesini anlatmaktadır. Bundan dolayı, Agamben'in bahsettiği karanlığın karşısında göz alıcı bir apaçıklık durur. Şeffaf devlet iddiası karanlığın

tümden kalktığı anı işaret eder. Çağın vermiş olduğu tüm olanaklar ile şeffaf devlet, tüm işlemlerini apaçık bir şekilde yaptığını söyler. Örneğin; oy sayımı, ihaleler, sınavlar, haberleşme aygıtları ile olayların objektif aktarımı gibi şeffaflık iddiası ile gerçekleştirilen işler esasında hâkim ideolojinin sözde apaçıklığı ile gerçekleşir.

Bu halde, çağdaşlık deneyimi içerisinde, çağın karanlığını görebilme cesaretini gösterenler işte bu sözde apaçıklıklar içerisindeki karanlığı görebilenlerdir. Agamben'in bahsetmiş olduğu karanlığı görme işi, çağın imkânları ile silik hale getirilmiş olanları görme işine de doğrudan işaret eder. Dolayısı ile karanlığı görme işi, eksik sayımı, sayıma dâhil etmek manasını da taşıyarak siyasete bir geri dönüşü de imlemektedir.

Bourdieu, hasıraltı edilenin çıkar ilişkileri olduğunu belirtmiştir. Ona göre simgesel şiddet, pratiklere etkiyen veya onlara “damgasını vuran” çıkar ilişkilerinin hasıraltı edilip sanki çıkarsız faaliyetlermiş gibi sürüp gitmesine olanak sağlar (Swartz, 2011). Bu durumda Bourdieu'nün çıkar ilişkilerinin hasıraltı edildiğini iddia ettiği bu durum esasında tahakkümün iş görürken oluşturduğu bir karartma edimidir. Bedenin ideolojik tesir altında somutlaşması diğer taraftan karatılmış yeni alanların açıldığı manası taşır. Bu nedenle sayılmayan bedenler görünürlüklerini yitirdikleri gibi, makbul her ideolojik özne de bedenlerinde simgesel şiddetin damgasının karanlığını barındırırlar.

4.2 Sanatın Gündelikliği

Tezin ikinci kısmında sıklıkla değindiğimiz üzere sanat; gündelik ve toplumsal dönüşümlerden bağımsız değil aksine onlarla oldukça girift bir ilişki içerisinde (Ranciere, 2012). Dolayısı ile sanata ait olmak ile gündelik hayata ait olmak arasındaki sınırın kaybolduğu durum, estetik rejim ile doğrudan ilintilidir (Tanke, 2011)

“Peki, bu durumda nasıl bir gündelik olma halinden bahsediyoruz?” veya başka bir şekilde soracak olursak “Çağdaşı olunan şeyin sanat ve gündeliklik ilişki özelinde nasıl bir tezahürü var?” John Rajchman'ın *Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?* başlıklı yazısında sorduğumuz sorular hakkında aydınlatıcı yorumlara rastlanır:

[A]rtık bir atölyede üretilmesi veya “beyaz küp” mekânında sergilenmesi şart olmayan, hatta geleneksel heykel ya da resim becerilerini bile gerektirmeyen -ki bunlar da “alanlarını

genişletme” sürecinden geçiyor, heykel “kaide üzerindeki figür”, resim “duvardaki tablo” olmaktan kurtuluyordu- görsel sanatlar yeni, keşfedilmemiş bir alana adım atıyordu. Aynı sıralarda, yüksek ya da güzel sanatı popüler kültür ya da kitle kültüründen, veyahut gündelik hayattan ve bedenden, keza enformasyon ve yeni medyadan ayıran büyük modernist ayırım aşınıyor veya çözünyordu (Rajchman, 2017, ss.27-28).

Rajchman’dan alıntıladiğimiz bu paragrafta dikkat çekici noktalardan biri onun, çağdaş sanatın alanlarını genişletme çabasından bahsetmesidir. Sanatın yeni mekânını onun mekânsızlığı olarak okumak pekâlâ mümkündür. Bu mekânsızlaşma esasında eser için her yerin mekân olabilme olanağını da beraberinde getirir. Rajchman’ın örneği özelinde kaidesinde kurtulan heykel ve artık duvara tutunma mecburiyeti olmayan resim gündelik yaşama farklı bir şekilde sızmaktadır. Dolayısı ile sanatın bir form alanından öte bir karşılaşma alanı olarak düşünülebilmesi (Bourriaud, 2005), gündelik yaşamın da bir karşılaşma alanı olabilmesine imkân verir.

Rajchman’ın belirttiği gündelik alan, sanat için yeniydi. Bu alan ki, güzel sanatı popüler kültür ve kitle kültüründen ayıran modernist sınırların yıkıldığı alandır. Dolayısı yeni medya diye tanımlanabilecek, gündelik hayata sızabilme kabiliyeti en üst düzeyde olan teknolojik haberleşme aygıtları ile bedenin bizzat kendisi, sanatın yeni mekânını yahut başka bir deyiş ile mekândan kurtuluşunu işaret eder.

Bu durumda sanatın bu yeni ve keşfedilmeye açık mekânı alımlayıcı ile çok yakın ve girift ilişkisinde kurulmaktadır. Bu nedenle çağdaş sanat pratiklerinin her zaman, bir yerlerde bir şeyler gösterebilmesi adına bir ilgi vardır (Gillick, s.2010). Bu ilginin sadece bir müze içerisinde gerçekleşme zorunluluğunun ortadan kalkmış olması, çağdaş sanatın gündelik yaşama ile ilişkisini imler.

4.2.1 Akışın sanatı: Fluxus

Sanatın gündelik yaşam ile ilişkisini bir sanat akımı *Fluxus* özelinde açıklamayı uygun görmekteyim. George Maciunas sözlüğe bakarken *flux* kelimesine rastlar. Flux, isim sıfat yahut fiil olarak tanımlanabilmesinin yanında on yedi adet farklı anlamı da taşır. O tam manasıyla bir *çokluk* ve net olarak tanımlanamama halini işaret eder (Phillpot, 1988). Fluxus akış, akmakta olan olarak tercüme edilebilecek olursa, nedir tam olarak akmakta olan sanat? Bu, burada ve şimdi olanın tam zıttı olarak okunabilir. Bir tabloya baktığımızda tecrübemiz, “şimdi ve burada”dan

kurulmuştur. Şimdiye boyun eğmeyen bu sanat, çağdaşlığın düsturunu da barındırır. Keza Fluxus'u tezimiz özelinde konu edinmemizin temel amacı da budur.

Üzerinde fiyat etiketi ile bir müzede ziyaretçisini bekleyen eser ile olan ilişki sınırlıdır. Bu sınır esasında sanat eseri ve alımlayıcının gündelik yaşamı arasındaki belirgin farkı da imlemektedir. Bir mekânda, "lütfen eserlere dokunmayınız" uyarılarıyla çevrelenmiş, alımlayıcıyla eser arasındaki farkın keskinleştiği anların, siyaset ile doğrudan alakası vardır. Bu nedenle Fluxus akımı Maciunas'ın kaleme aldığı bir manifesto ile iş yapar. 1963 tarihinde kaleme alınan bu manifesto, burjuvayı bir hastalık olarak görüp, profesyonel ve ticarileştirilmiş kültürü ve de Avrupalıyı defetmeyi tembihler. Ölü ve yapay sanatı olumsuzlayıp yaşayan sanatı desteklemeyi; sadece sanat eleştirmenleri ve profesyoneller tarafından kavranan sanattan kurtulmak gerektiğini söyler. Böylelikle üretim herkes tarafından kavranabilir (Phillpot, 1988).

Manifestodan anlayacağımız üzere, Fluxus, Avrupa merkezli bir sanat dünyasına karşıdır. Yüksek fiyatlara satılan, burjuvanın hâkim olduğu sanat dünyasının, sanat simsarlarının elinde ticari bir ürüne evirilen sanatın karşısında, devrimci bir duruş sergilerler. Manifestoda olumlanan *yaşayan sanattan*, kapısında bilet kesilen herhangi bir müzeden kurtulmuş bir sanat fikri anlaşılabilir. Fluxus, bu yaşayan sanat fikri ile kişinin gündeliğindeki tecrübelerini de olumlar.

Fluxus'un malzemesi bedendir (Demiral ve Martinez, 2014). Bedensellik veya daha net açıklamak gerekirse bedenlerin karşılaşmasının sanat pratiklerinde kendine yer bulması yeni bir alanın açılmasına sebep olur. Bu alan ki, Fluxus'un manifestodaki tüm iddialarının bir karşılık bulmasına vesile olur. Avrupalı merkezci, batı metafiziğinin dili, yepyeni ve çok farklı bir başka ifade şekli ile karşılaşmıştır. Bu ifade şeklinin teknik ve içerik olarak farklılıklara sahip olsa da, getirdiği en büyük yenilik, yeni bir alan yaratabilmesinde yatar. Nicolas Bourriaud'nun belirttiği üzere, bu sürece ek olarak günümüzde internet, yeni bir tür bir araya gelme ortamları yaratmaktadır. Bu da yeni bir aşama ve karşılaşma alanıdır. Yine Bourriaud'nun deyimi ile çağ gösteri toplumunun çağı değil figüranlar toplumunun çağıdır. Bu toplumda herkes ama az yahut çok iletişim kanallarında karşılıklı-eylemsel bir demokrasinin yanılması bulacaktır (Bourriaud, 2005). Bourriaud'nun bahsettiği bu ilişki türü, Rajchman'nın bahsettiği enformasyon ve yeni medyanın çağdaş

olanakları ile sınırları kıran sanat görüşü ile paralellik göstermektedir. Bu sanat bir ilişkide ama çağın olanaklarının açtığı yeni bir ilişki alanında tanımlanır.

Bourriaud, sanatın ölü olma durumunu, yapıtın yalnızca seyredilebilir olmasına bağlıyor (Bourriaud, 2005). Seyredilmekten ezilen sanat tam manası ile manifestoda değinilen ölü sanatın ifadesidir. Bourriaud, bu durumu sanatsal mekânın yeniden kurulumu veya başka bir deyiş ile özel bir sanat mekânının yıkımı olarak görmekte ve bu alan yerine dağınıklığı koymaktadır (Bourriaud, 2005). Bu dağınıklık, Fluxus için durağan değildir. Bu dağınıklık hem bedenleri, hem bedenlerin hareketini, hem nesnelere hem de nesnelere birbirleri ile ilişkisini belirtir. Bourriaud'nun sözlerine kulak verelim:

Daha imgenin başlangıcında tartışmak, Öteki'ni önceden hesaba katmak gerekir... Bu açıdan, her sanat yapıtı ilişkisel bir nesne gibi, sayısız taraf arasındaki bir tartışmanın geometrik noktası gibi tanımlanabilir. Bize göre, sanat alanının dışında ilişkiler üretme anlayışı, güncel sanatın özgünlüğünün farkına varmamızı olası kılabilir (sanat alanına sosyo-ekonomik dayanaklar sunan iç ilişkilerin tersine): bireyler ya da gruplar arasındaki, sanatçı ve dünya arasındaki ve geçişlilikten dolayı bakan-kişiyle dünya arasındaki ilişkiler (Bourriaud, 2005, s.43).

Bourriaud'dan alıntılanan bu paragraf, ilişkisel estetik içerisinde hesaba katılan bir *öteki* olduğunu bildirir. Dolayısı ile ötekinin sayımı ile eksik sayımdan kurtulmuş bir yeni alandan bahsedebiliriz. Bu alan ki, gündelik pratikler de dâhil olmak üzere iç içe geçmiş ilişkiler bütünü ile doğrudan alakası olan bir sanatı içerir. Yine Bourriaud'nun bahsetmiş olduğu sanatsal alan dışındaki ilişkiler bütünü anlamak esasında özgün sanatı anlamak hususunda önemli bir adımdır. Tartışmak, ötekini de bu tartışmaya dâhil etmek; birey, nesne ve gruplar arasındaki dinamik ilişkilerin farkında olmak; tüm bu kavramlar yeni ve yaşayan bir sanat anlayışının doğuşunu imlemektedir. Fluxus da bu akımda iş üretmiş Robert Filliou'nun da belirttiği gibi sanat doğal yataklarında kendilerine yer bulamayan bütün saptırıcı uygulamalara bir sığınma hakkı tanımaktadır (Bourriaud, 2005).

Tüm bu bahsedilenler ışığında Fluxus işlerinden de bahsetmeyi uygun görüyorum. Fluxus için iş üretenleri "sanatçı" olarak tanımlarken bile tereddüt edebiliriz çünkü sanatçı bir sıfat olarak profesyonelliği imler ve ayrıştırıcıdır. Oysa manifestoda okuduğumuz üzere Fluxus tam da bu ayrıştırıcı tavrın karşısında konumlanmaktadır. Bu tartışmayı bir kenara bırakarak diyebiliriz ki, Fluxus'un performans ile oldukça yakın bir ilişkisi vardır. Yoko Ono, *Cut Piece* (1965) performansında bir sahnede

oturur haldedir. Sahneden seyirciler gelir ve kıyafetlerinde parçalar keserler. *Fluxwedding* (1978), George Maciunas ve Billie Hutchins'in evlilik törenleridir. Performansta bir evlilik törenine ait her ritüel mevcuttur. İkili gelir. Bir rahip nikâhlarını kıyar. Daha sonra ikili soyunur ve erkek gelinliği kadın ise damatlığı giyer. Marina Abramovic ve Ulay'ın AAA AAA performanslarında (1978) her ikisi yüz yüze oturup birbirlerine bağırırlar. Performansın sonlarına doğru bu performansın yorucu etkileri her ikisi için de doruklara ulaşmış haldedir.

Bu noktada Fluxus özelinde daha detaylı bir araştırmaya girmekten geri duruyorum. Fluxus örneğini vermemin başlıca nedeni yaşayan sanatın, sanatın gündelik yaşam ile doğrudan ilintisini belirgin kılmaktır. Bununla birlikte Fluxus'un işlerinde; bedeninin rolü, onun işleyişi, sıradanlığı ve alımlayıcı ile arasındaki sınırları yıkması da örneklenmiştir.

Bu noktada Bourriaud, Rirkrit Tiravanija'nın bir işini örnek gösterir:

Madeni bir gondol, yanan bir gaz ocağını kuşatmış; ocağın üzerinde kaynamakta olan koca bir kap su var. Gondolun çevresinde, belli bir kompozisyona uyulmaksızın, rastgele serpiştirilmiş kamp malzemeleri bulunuyor. Çoğu ağız açık olarak duvarın dibine dizilmiş karton kutulara Çin malı hazır çorbalar konulmuş; ziyaretçi, kullanımına sunulmuş kaynar suyu ekleyip, istediği gibi tüketebiliyor bunları (Bourriaud, 2005, s.41).

Venedik Bienali'nde sergilenen bu iş, Bourriaud'nun ilgisini şu şekilde çeker: Bu iş bütün tanımların tam ortasında durmaktadır. Nedir tam olarak o? Heykel mi, performans mı enstalasyon mu (Bourriaud, 2005)? İşte bu belirsizlik, Ranciere'in *arada-olma* fikrinin başka türlü bir tezahürüdür. Öyle ki ona göre siyaset, *arada-olmayı* gerektirir (Ranicere, 2005). Bu noktada, Bourriaud'nun vermiş olduğu örnekte olduğu gibi iş, belli bir *ada* sahip olamaz ve *arada-olmalı* ile yeni medyanın da dâhil olduğu yeni bir bir-araya geliş tarzını imler. Dolayısı ile bu sanat için bir apaçık olma problemi vardır. Bu nedenle bu yeni bir arada oluş tarzı, Ranciere'in bahsettiği; bedenlerin, ağızlarından çıkanların mantıksal veya sessel (hayvansal) olmasına göre bir ada sahip olanlar ile olmayanlar olarak tasnifinin zıttı bir *arada-oluşu* imlemektedir. Bu tür bir tasnifin doğasında olan, her bedene o bedenin olduğu şeyin apaçıklığına uygun olanı vermektir (Ranicere, 2005). Bu nedenle apaçık olmama esasında bir *arada-olmayı* da şart koşar.

Bu noktada, Ranciere ile Bourriaud'nun arasındaki bir fikir ayrılığına da değinmek gerekir. Ranciere, Tiravanija'nın bu işinin, izleyiciyi, eylem, toplantı ve kolektif bir

çalışmaya davet ettiğini söyler (Ranciere, 2010). Lakin Bourriaud'da göre bu tanımda es geçilen bazı hususlar vardır örneğin renkler, nesnelere alandaki yerleşimi, sergi alanı ile olan diyalog vs. Dolayısıyla Ranciere, Tiravanija'nın bu işi hakkında daha genel hatlı bir tanım yapmıştır. Yani, Bourriaud'a göre, Tiravanija sadece kolektif bir çalışmaya ve eyleme motive eden "toplantı salonu" inşa etmemiştir (Bourriaud, 2009). Özetle, Tiravanija'nın işi, kişilerarası (interpersonal) seviyede yeni, yaratıcı ve Ranciere'in yaptığı tanımdan daha soyut, sergileme ve estetik ilişki imkânları ile ilgilidir (Bourriaud, 2009).

Tüm bu bahsedilenler, sanat özelinde de benzer bir akıl yürütmeye imkân verir. Arada-olmak, etkinliğin ne olduğunun tam olarak kestirilememesine neden olur. Bundan dolayı, örneğin *Fluxwedding* performansında izlediğimiz bir tiyatro mudur yoksa -biraz farklı da olsa- bir nikâh töreni mi bundan tam manası ile emin olunamaz. Tıpkı beden yapma ve söyleyiş tarzlarının, o bedenin duyulur paylaşımdaki hissesini yansıtması gibi sanat eseri de bir ad ile kendisine bir yer edinir. Bu ad ile *yakalanıp* (captured), muhafaza edilip ticari bir değer ile satışa konabilir. Ne zaman ki iş, kendisinin ait olduğu bu yerden şüphe ettirecek bir konuma evrilir, o zaman yeni bir bir-aradalık alanı kurulmuş olur ve o iş artık siyasileşir. Dolayısıyla Ranciere'deki bir-arada-olan bedenler ile bir-arada-olan eserler/işlerin politik kuruluşu benzer bir şekilde işler. Bu durum, gündelik yaşamın ve siyaset pratiklerinin estetik rejim mantığı altındaki girift yapısını da gözler önüne sermektedir.

Terry Smith, Fluxus'un sloganının yaşam ile sanat arasındaki boşluğu alt etmekte olduğunu söyler (Smith, 2011). Allan Kaprow'da yine bu minvalde konuşur ve yaşam ile sanat arasındaki ilişkinin akışkan hatta belirsiz olması gerektiğini söyler (Smith, 2011). Dolayısıyla gündelik yaşamın nesnelere ile sanatın nesnelere arasında bir geçişlilik imlenir. Bunlara ek olarak Kaprow, *Happening*'i işaret ederek, icranın yalnızca bir kez gerçekleşebileceğini belirtir (Smith, 2011). O halde çağdaş sanat şimdiye sığmaktan imtina eder. O, her daim kaçabilme imkânı ile zamansal mefhumlar ile yakalanmaz. Tüm buna ek olarak aniden beliriverebilir çünkü özel bir mekâna ihtiyaç duymaz.

Tüm bunlara rağmen, piyasa, bu akışkanlığın önüne set çekip akmakta olanı durdurup yakalayıp pazarlama malzemesi yapabilir. Bundan kasıt, geçip gitmesi gereken, tekrarlanması, onun ölümüne neden olan her türlü etkinliğin karşısında

duran hareketin tekrarıdır. Bu nedenle *Fluxwedding*'in Youtube'da izlenebiliyor olması, esasında Fluxus'un var olma düsturuna aykırıdır. Dolayısı ile yeni bir medya, yeni bir yakalama mekânı ile bir piyasa yaratmaktadır. Bundandır ki, sanatın siyasi etkisi bir şekilde nötrlenir çünkü sanat, yalnızca piyasanın ötesine geçebildiğinde siyasi bir etki bırakır (Groys, 2014). Bu nokta özelinde Groys sanat, sanatçı, ideoloji arasındaki ilişkiyi sanat piyasası özelinde şu sözler ile çok güzel izah etmektedir:

Bu piyasayı “gizli bir el” yönetir ki, bu el, yalnızca, karanlık bir şüphedir; görüntülerin/ingelerin dolaşımını sağlar ama kendi görüntüsü yoktur. Oysa ideolojinin gücü nihayetinde daima vizyonun gücüdür. Bu, herhangi siyasi yahut dini bir ideolojiye hizmet eden sanatçının, önünde sonunda, sanata hizmet ettiği anlamına gelir. İşte bu yüzden sanatçı, aynı zamanda ideolojik vizyon üzerine de kurulu olan rejime, sanat piyasasına meydan okuyabildiğinden daha etkin bir şekilde meydan okuyabilir. Sanatçı, ideoloji ile aynı topraklarda çalışır. Böylece, sanatın olumlayıcı ve eleştirel potansiyeli kendini siyasi bağlamda, piyasa bağlamındakinden daha güçlü ve üretken bir şekilde kanıtlar (Groys, 2014, s.13).

Groys'tan yaptığımız bu alıntı, esasında çalışmanın ikinci bölümünde sıklıkla değindiğimiz estetik rejim mantığının bir başka izahını verir. Nasıl ki, sanat ile gündelik yaşam arasındaki fark bulanıklaşmışsa aynı şekilde sanatçı ve ideolog arasındaki fark da seçilmez olmuştur. İdeolojik vizyonu besleyen sanat pekâlâ mümkündür. İdeolojinin sürekliliği için yapılan pek çok etkinlik, sanatsal bir üretimin süreçlerine benzerdir veya başka bir tabir ile ayırt edilemez haldedir. İdeolojik vizyon ise, ideolojinin somutlaşıp görünür hale gelmesi bağlamında irdelenebilir. Dolayısı ile ideolojik vizyon yaratma işi de bir sanatsal yaratım etkinliğine benzemektedir.

Groys'un alıntısından anlamamız gereken bir husus daha var. Piyasayı yöneten gizli el, yine Groys'un tabiri ile karanlık bir şüphedir. Bu, Agamben'in çağdaş olanın farkında olması gerektiğini söylediği karanlıktır. Başka bir deyiş ile çağın ışıltılarında kaybolan karanlığın, cesaret gösterilerek farkına varılması gereken karanlıktır.

Sanatın ideolojik vizyonu üretebilmesi veya onu ikame etmesinin bir anlamı vardır. Bu anlam, ikamenin esasında bir kutsallaştırma işi olduğudur (Groys, 2014). Bu eserin *biricikliği* ile doğrudan alakalıdır. Nasıl ki en eski yapıtların kutsal işlevi onun biricikliği ile doğrudan ilintili ise “hakiki” sanat eseri de bu biriciklik değerini kutsal olanda bulur (Benjamin, 2019). Dolayısı ile kutsal olan (örneğin kutsal beden

veyahut kahraman beden) bu niteliğini biricikliği vasıtası ile kazanır. Bu iş esasında bir *ideolojik kutsal* yaratma edimidir. Bu nedenle teknik yoldan yeniden üretilmiş bir eser bu kutsallığı kıran bir tavidir. Lakin daha önce bahsettiğimiz üzere, çağın olanakları ile yapay olandan da orijinaler üretilir (Groys, 2014). Bundan dolayıdır ki Happening ve Fluxus örnekleri, yeniden üretim mantığının karşısındadır. Bu akımlar için orijinal ve yapay arasında herhangi bir fark bulunmaz çünkü malzemeleri gündelik, sıradan ve akıcıdır. Bu nedenle Fluxus, bir biriciklik ve kutsallık iddiasında da bulunmaz. Bu durum esasında, bir şimdi ve burada olandan tam bir kopuşu da işaret etmektedir. Bu akımlar için auradan tam bir kopuş olduğu gibi bu akımların mahiyeti ile çelişmeden bir yeniden üretim mümkün değildir.

Dolayısı ile ideolojik bir vizyonun üretimi kutsal ve biricik sanatın üretimi gibidir. Bununla birlikte, yeniden üretimle aura yıkıma uğrayabileceği gibi, yeni orijinaler ve auralar ideolojik olarak da üretilir. Kahraman bedeninin üretimi ve sunumu da bu vesile ile olur.

4.3 Kahraman Beden

Kahraman bedeninin sanatsal sunumu, onun özgünlüğü veya başka bir deyiş ile sıra dışılığı ile ilintilidir. Bu biricik beden, elbette ki kahramanlık sıfatı ona bahsedildiği için var olur. Dolayısı ile bu hakiki sanat, kahraman bedeni göstermek ve onu iktidara getirmek ile yükümlüdür (Groys, 2014). Bu noktada sanatçının işlevi farklı bir hal alabilir. Öyle ki, daha önce bahsetmiş olduğumuz gibi, sanatçı ile ideolog arasındaki fark yitmiştir. Böylelikle, sanatçı da kahramanla bir tutulur hale gelir (Groys, 2014). Groys da kahraman bedenleri, sanatçı ve ideoloji ilişkisini belirginleştirmek adına Hitler rejiminde anlatır. Hitler de sanatçının bu kutsal işlevi üzerinde durur, çünkü bu sanatçı-kahraman, halkın yaşam şekline direkt etki edecek üretimi gerçekleştirir. Sanatçıdır, çünkü kahraman bedenleri üretebilecek yetkinliktedir, kahramandır çünkü ideolojik vizyonu üretim sürekliliğini sağlamaktadır. Her halükarda bu örnek özelinde Hitler için görünen şudur: Sanat, saf bir kuram değildir, onun, gündelik yaşam ile doğrudan ilintisi vardır. Bu ilişki, sanatsal üretimin, ideolojinin sürekliliğini sağladığı ölçüde değerlidir.

Arthur Danto, Batılı görsel sanatçıların, batıdaki en yaygın din olan Hıristiyanlığın gizemini ortaya sermekle yükümlü olduklarından bahseder (Danto, 2013). Tanrı, vücut bulma (incarnation) ile bir bebek bedeninde, yalnızca bir insan evladının

çekebileceği türden acılar çekecek bir beden olarak dünyaya gelmiştir. Sanatçının görevi, bu bütünlüklü ve oldukça kapsamlı anlatıyı tasvir etmek, daha da önemlisi onun inandırıcı kılmaktır. Dolayısıyla ile kahramanlar yaratıp bir anlatıyı vücuda getirip onu inandırıcı kılma işi sanatçıdadır. Groys'un Hitler'in sanat düşüncesi üzerine kafa yorması biraz da sanatçıya atfedilen bu inandırıcı kılma işi ile ilgilidir. Keza Hitler'e göre iyi sanat üretimi, bugün ve uzak bir gelecekte bile sanat yapıtına doğru tepkiyi verebilecek alımlayıcı kitleleri inşa etmekle alakalıdır. Dolayısıyla ile Hitler'in ideolojisi, eserdeki kahramanlığı tanıma yetisine sahip bir sanat izleyicisi üretmeyi gaye edinmiştir. Öyle ki Hitler için siyaset sanatı, kahraman bedenlerin sürekli üretim yapması ile alakalıdır (Groys, 2014). Kahraman bedenler sanatı, sanatçılar da kahraman bedenleri üretirler ve ideolojik süreklilik sağlanmış olur.

Hitler'e göre sanat yaratım ruhani bir eylem değil fiziksel bir eylemdir. Öyle ki, kahraman yaratımlar, kahraman bedenlerin yaratımlarında bu ırkın mensupları tarafından kolaylıkla gözlemlenebilir ve hayranlık duyulabilir. Her halükarda elde edilen, kahramanca politikalarla kahraman bir ırkın üyesi olduğundan herhangi bir şüphesi olmayan, alımlayıcıdır (Groys, 2014).

Dolayısıyla ile çevresine bakınan alımlayıcı etrafında onu rahatsız edici hiçbir şey göremez. O halde estetik tavır, Clarck'ın deyimini ile çevremizi ve ona dâhil olan diğer her şeyi “mantıklı kılma” edimi olarak görülebilir (Clarck, 2010). Öyleyse bahsettiğimiz estetik deneyim, rastlaştığımız objeler, mekânlar, durumlar, bedenler ve bunlara atfettiğimiz değerler ile doğrudan alaka taşır.

Bundan dolayıdır ki, ideolojik özne, onu özne kılan aynı ideolojinin sanatını yadırgamaz. Aksine ona karşı bir hayranlık besler. Bu yüzden, estetik rejim, çevreyi ve ona ait şeyleri kendi ideolojik mantığına göre kurar ve ideolojik vizyonlara karşı olumlu bir estetik tavrı önerir.

4.3.1 Çağın imkânları ile bedenin sunumu

Tüm bu tartışma özelinde akla şu soru gelebilir: Eseri mekândan kurtarmak ve sanat ile gündelik yaşam arasındaki limitleri yıkmak neden doğrudan, politikaya bir geri dönüş sağlamadı? Bu soruyu makul kılan en önemli delil, heykellerin kaidelerinden kurtulmalarına rağmen hala ideolojik olmaları ve ideolojik öznenin ilgisini cezbetmelerinde yatar.

O halde bu sorunun cevabı içinde yaşanan dijital çağın imkânları gözden geçirilerek aranabilir. Sanatın müzeye zorunlu olmadığı dönem, onun özgürleştiği ve ideolojiyi aştığı bir durumu ifade edebilirdi çünkü Fluxus'un manifestoda bildirdiği genel düstur bu yöndeydi. Lakin sanatın gündelik yaşama sızabilme imkânı esasında sanatçı-ideolog'un gündelik hayat pratiklerinde kendi sürekliliğine dair iş yapmasına da imkân verdi. Bunu yaparken, haberleşme aygıtlarının teknolojik olanaklarından da yararlandı.

Bu noktada işaret edilen dijitalleşme çağının barındırdığı teknolojidir. Elbette içinde yaşanan bu çağda, geleneksel haberleşme metotları tamamıyla kaybolmadı çünkü basılı yayımlara hâlâ ulaşılabilir. Fakat gözden kaçmaması gereken husus şu ki, bu çağ, geleneksel metotlardan daha fazla imkânı barındırmaktadır. Yeni medya da işte bu çağda, bu çağın imkânları ile doğmuştur. Dolayısı ile "neyle çağdaşız?" diye soran Agamben'i düşünürken, çağın kendi içinde barındırdığı dijital olanakları da hesaba katmalı ve çağdaşı olunan şeyin dijital imkânları göz ardı edilmemelidir

Dijital çağ, yapay olandan orijinaler üretebilme imkânına sahiptir. Bu nedenle ideolojik vizyon, dijital bir vizyon/görüntü olarak ortaya çıkabilir. Bu dijital görüntü bir kopya olmasına rağmen onu görselleştirme işi orijinal bir edimdir (Groys, 2014). Buna ek olarak, bahsedildiği üzere, orijinal ile yapay arasındaki farkın tam manası ile bulanıklaştığı bir durum da imlenmektedir. Bu durumun bir yanılısına yaratabileceği açıktır çünkü sahip olduğumuz dijital görüntü hakkında onun orijinal olup olmadığına dair bir soru işareti taşımıyoruz.

Bu durumun dijital görüntü, esasında orijinali de gizleyendir. Bu noktada Groys'un verdiği örnek durumu açıklamak adına yardımcı olacaktır. Ona göre dijital görüntü, bir Bizans ikonası gibi görünmeyen tanrının görünen yüzüdür (Groys, 2014). Bu örnekte ikona tanrıyı gizler ama bir yandan da onu görülür kılar. Örneğin İstanbul'u savunan Bizans askerlerinin arasında da bu ikonlar dolaştırılmış, kutsal kişiler yahut olayların ahşap üzerindeki birer *yeniden üretimleri* ile askere moral verilmeye çalışılmıştır. Bu yeniden üretim ki esasında kutsal metinler dışında yahut önceki dönemlerden miras kalan başka temsili resimler dışında kaynağı yoktur. Bu durum, dijital çağda, orijinal ile kopya arasındaki farkın kapanması, orijinal olanın görünmez olması olarak izah edilebilir (Groys, 2014).

Dijitalleşme, görüntüyü yeniden üretilip dolaşıma girmesine yardımcı olur. Bu nedenle görüntü bir cep telefonu, televizyon yahut tablete ulaşım alımlayıcı ile ilişkiye geçebilir. Dijitalleşme ile görüntü alımlayıcıya ulaşım adına harekete geçebilir. Bu durum, yani görüntünün dijitalleşme ile üzerindeki pasifliği atması Groys'un tabiri ile görüntünün bir tedavidir ama bu tedavide görüntüye bir 'kimliksizlik' de bulaşır (Groys, 2014). Bu kimliksizlik, görüntüye yeni bir kimlik yaratma imkânını da vermektedir. Bu kimlik yaratma işi aynı zamanda sanatçı-ideolog fikrini güçlendirir.

Bu durumu örneklendirmek adına dijital çağdan çok daha geriye gidip antik medeniyetlerin sanatlarına bakmakta yarar var. Pek çok antik medeniyette olduğu gibi Antik Mısır'da da devlet adamları Mısır sanatının kendine özgü şekli ile idealize ediliyorlardı. Bu eserlerde, devlet adamının fiziksel özellikleri ne olursa olsun bir devlet adamına veya firavuna yakışır şekilde tasvir ediliyordu. Kısacası, bedensel olarak "çirkin" bir yönetici tasviri olamazdı fakat sıradan halk herhangi bir idealizasyon ve stilizasyona ihtiyaç duyulmadan tasvir edilebilirdi.

Bu durumun neyi işaret ettiğine bakmak gerekmektedir. Burada bu tasviri yapan sanatçı-ideolog esasında tanrı-kral ve onun hükümlarlığının ideolojisini üretmektedir. Bu örneklerde, kralın yahut yöneticinin kusursuzluğu tasvirin yapıldığı mekâna -örneğin bir tapınağa- taşınmıştır. Halk onu göremese bile yöneticinin bedensel tasviri onun şüphe götürmez kuvvetini tekrar hatırlatır.

Yukarıdaki paragrafta izah edilmeye çalışılan, bedenın yeniden üretimının esasında bir orijinal olana duyulan ihtiyacı da yok saydığını göstermektedir. Peki dijital çağda bu süreç nasıl işler? Bu sorunun cevabını ararken, sergileme işinin hangi temel gereksinimlere ihtiyaç duyduğunu da yeniden gözden geçirmeliyiz. Küratör, bu noktada görüntünün sunumunu hazırlayandır. Dahası o, antik çağların imkânlarından çok daha fazlasına sahiptir.

Küratöryal iş, en başında, dağıtımın yapılacağı ortamı seçmekle başlar. Bu ortam, yeni medya dâhil olmak üzere tüm haberleşme aygıtları olabilir. Bu noktada altı çizilmesi gereken husus, haberleşme aygıtlarının bu dağıtım için tek seçenek olmadığı görüşüdür. Beden, bir araç olarak, hem ideolojinin damgasını barındırır hem de gündelik yaşama pek çok aygıttan daha rahat sızabilir. Bu nedenle beden, ideolojinin sürdürülebilir olmasına hizmet eden bir dağıtım aygıtı olarak da düşünülebilir. Daha önce de bahsetmiş olduğumuz gibi kahraman beden veya hain

bedenin üretimi, altında bir fotoğrafın olduğu bir gazete manşetinde oluşturulabilir. Lakin buna ek olarak, üretilmiş kahraman bedenler halkın arasındadır. İdeolojinin tavırlarını, söylemlerini ve modasını üzerlerinde taşıyıp etraflarına yayabilirler. Bu tavır ve söylemleri diri tutacak mekânlar kurabilip ideolojiyi daha da besleyecek bir piyasa bile yaratabilirler.

Elbette bu kahraman bedenlerin yaratımında haberleşme aygıtlarının rolü büyüktür. Lakin her halükarda, Agamben'in canlı ve apparatus arasındaki geriliminden doğan özne fikrine sadık kalabiliriz. Apparatuslar -ki Agamben için bunlar hemen her şeydir- ile çevrelenmiş canlı, hemen her şey ile olan ilişkisinde (buna kendi bedeni ve diğer bedenler de dâhildir) özneleşir. Dolayısı ile ortak dünyanın bu nesnelere düzenlemek özneye doğrudan etkiyecektir.

Bedenler, tarihte hiç olmadığı kadar fazla apparatus ile çevrelenmiş durumdadırlar. Bu nedenle, öznenin olmayı arzu edeceği kahraman beden emsalini bulması için çok aramasına gerek yoktur. Örneğin, en basitinden bir cep telefonunda bu kahraman beden görüntüleri sınırsız sayıda mevcuttur. Enformasyon teknolojileri ona emsal olacak beden imgelerini kolaylıkla sağladığı gibi diğer bedenler de tavır ve söylemleri ile “örnek beden” telkinlerini sürdürürler.

Groys bir küratörün görülmeyen bir görüntüyü sergileyemeyeceğini, bunun yerine onun görünmeyeni görünür hale getireceği iddiasındadır (Groys, 2014). Bu iddianın aksinin de mümkün olabileceğini düşünmekte yarar var. Apaçıklık iddiasındaki her türlü küratöryal iş -ki bu ister bir sanat galerinde olsun ister gündelik yaşam içerisindeki enformasyon teknolojilerinin bir sergileme/sunma alanı olarak kullanımında- esasında bir örtme ve görüntüyü gizleme edimi olarak da düşünülebilir. Dolayısı ile çağdaş enformasyonun oluşturduğu yeni alanda, bizlere sergilenen her apaçık görüntüde karartılmış tarafların da olduğu unutulmamalıdır.

4.3.2 Bedenin sergilenme (exhibition) değeri

Walter Benjamin sanat eserinin alımlanmasının iki değişik şekilde gerçekleşeceğini bildirir. Bunlardan ilki *kült değeri* (cult value) iken diğeri *sergileme* (exhibition value) değeridir (Benjamin, 2019). Taş devrinde duvarlara çizilen hayvan resimleri birer büyü aracı olarak kült değere sahiptir. Yine aynı şekilde antik çağda tanrıların heykelleri de kült değerine sahiptir. Bu durumda daha önceki bölümlerde pek çok kez bahsetmiş olduğumuz aura, kült değeri ile doğrudan alakalıdır. Benjamin'e göre

aura “bir uzaksallığın, ne denli yakında olunursa olsun bir defaya mahsus görünüşü iken, kült değeri de sanat eserinin uzam ve zamansal anlatımından başka bir şey değildir” (Benjamin, 2019, s.177). Her halükarda auranın yıkımı ile birlikte kült değerinin de yıkımından bahsedebiliriz.

Bu noktada asıl üzerinde durulması gereken, sergileme değeridir. Örneğin *Mona Lisa*'yı görmek için Louvre Müzesine gitmeye gerek yoktur. *Mona Lisa*'nın teknik olanaklar ile yeniden üretimi sayesinde o herhangi bir sanatseverin odasında da kendine bir sergileme olanağı bulabilir. Dolayısı ile biricik olan sanat eseri yerini geçici ve yeniden üretilebilir olana bırakmıştır (De Mul, 2009).

Görüldüğü üzere bir yeniden üretim işi auranın kaybına yol açmaktadır lakin bu durum yeniden üretimi tamamıyla değersiz kılmaz. Aksine ona, sergilenme değeri olarak yeni bir değer yükler. Sonsuz sayıda yeniden üretilebilme imkânı, bahsedilen bu sergilenme değerini daha da güçlendirmektedir. De Mul'ün örneği bu durumu medya özelinde oldukça güzel bir şekilde berraklaştırmaktadır. Ona göre bir siyasetçinin medyatik başarısı esasında onun haberleşme aygıtlarıyla yeniden ve yeniden sergilenmesi ile alakalıdır (De Mul, 2009).

Bu durum De Mul'ün bahsettiği yeni bir kavramı ele almayı elzem kılmaktadır. *Manipülatif değer* (manipulative value), dijital çağda yeniden üretilen eserin manipüle edilebilirliğine işaret etmektedir (De Mul, 2009). De Mul'ün verdiği örnek enteresandır: Ona göre Amerika Birleşik Devletlerinde Ronald Reagan, ikinci sınıf filmlerin aktörü olmasına rağmen seçimi kazanmıştır. Öyle ki pek çok siyasetçinin borçlu olduğu gibi o da bu başarısını, oldukça düşük sergileme değerine sahip olmasına rağmen, manipülasyon çağına borçludur (De Mul, 2009).

Bu durum, tezimizin içeriği ile doğrudan alakalıdır. Daha önce örnek olarak paylaştığım, antik mısırda yöneticilerinin dönemin sanatındaki tasvirlerinin idealize edilmesi aynı zamanda bir manipülasyon imkanına da işaret eder.

Bedenin manipülasyon değeri üzerine düşünürken, Marcel Duchamp'ın 1919 tarihli *L.H.O.O.Q* adlı eserini dikkate almamız gerektiği fikrindeyim. Dijital çağdan bahsederken, 20.yy'ın başlarındaki bir eseri ismini zikretmek garip görünebilir. Lakin bu eser, yeniden üretim ile sergileme değerinin manipülatif değere evrilmesi adına güzel bir örnektir. Duchamp'ın yaptığı şudur: O, ucuz bir kartpostal reproduksiyonu üzerinde çalışır ve *Mona Lisa*'ya bıyık ile keçi sakal çizer. Eserin

Dadaizm ile ilişkisine ve *Dadaizm*'in ne olduğuna dair bir araştırmaya bu tez dâhilinde girilmeyecektir. Lakin bu *parodik* eseri çalışmamızda konu edinmemizin bazı sebepleri var. Öncelikle, Mona Lisa tablosu için, onun Louvre müzesinde olmayan hali, yani yeniden üretimi, bir kartpostal olarak sergileme değerini açığa vurur. Dolayısı ile Mona Lisa tablosu, Louvre'dan çıkmış ve cepte taşınıp hediye edebilecek bir nesne haline gelmiştir. Fakat bu noktada Duchamp'ın yaptığı iş farklı bir imkânı gözler önüne serer. O, bu kartpostal üzerinde değişiklik yaparak onu manipüle etmektedir. Duchamp'ın bu imkânı, onun yaşadığı çağın, sanat eserini teknik olanaklar ile yeniden üretebilmesinde yatmaktadır.

Duchamp'ın eseri özelinde şu noktanın altının çizilmesi gerekmektedir: Manipülasyon, eserin, yeniden üretimi ile mümkün olur. Dolayısı ile yeniden üretim ile ortaya çıkan sergileme değerinin manipülasyona izin verecek yolu açtığını söyleyebiliriz.

Peki, “Duchamp'ın yaptığı manipülasyon, dijital çağda neye evrilir ve nasıl iş görür?” Her şeyden öte dijital çağ hem yeniden üretimin daha hızlı olduğu hem de bu yeniden üretimin daha hızlı bir şekilde yayılabildiği çağdır. Groys, modern ile çağdaş arasındaki ayrımı nitelendirmenin çeşitli yollarından birini şu şekilde gösterir: Ona göre modern, mekanik ile ilintilendirirken, çağdaş olan dijital ile ilişkilendirilmektedir (Groys, 2017). Bu ayrımı dikkate aldığımızda yeniden üretim tekniklerinden bahsedildiği gözükmektedir. Ayrıca dijital, mekanik olan tüm üretim tekniklerini kapsar yahut onları taklit edebilir.

Çağın enformasyon imkânları ile beden manipüle edilebilir. Bu durum esasında herhangi bir orijinal gerektirmeksizin kahramanlar yaratmaya da imkân vermektedir. Keza bu yüzden siyasetçiler, kendi sergileme değerlerinden başka dijital çağın manipülasyon imkânlarından da yararlanırlar hatta her siyasetçi başarı için buna muhtaçtır (De Mul, 2009). Bu durum öyle bir hal almaktadır ki, kopyadan yeni birer orijinal üretme işi hayata geçmiş olur.

İçinde bulunduğumuz çağın koşullarında, beden imgesinin bilgisayarda yahut telefonda belirmesinden sorumlu olan bizlerizdir. Biz, o görüntüyü çağırdığımızda, esasında ona yeni bir şimdi ve burada'lık vermiş olup ona yeni bir mekânda yaratmışızdır (Groys, 2017). Dolayısı ile dijital çağın imkânları ile *analog* kopyalardan yeni orijinaler üretilir. Bu iş esasında yeni auraların üretilmesi

demektir. Kısacası auranın kaybı ile başlayan süreç auranın yeniden ve yeniden üretimi ile neticelenir.

Yalnız unutulmamalıdır ki, dijitalleşme esasında dâhil olunan başka bir dönemi de ifade etmektedir. Bu da dijital gözetleme çağıdır (Groys, 2017). Bunu Boris Groys şöyle izah etmektedir:

Dijital çağ en başta -ve diğer her şeyden önce- gerçek zamanlı bir dijital gözetleme çağıdır. Her dijital veri sunumu, her dijital kopya-imege üretimi aynı zamanda bir kendi imgemizi yaratma, kendi kendimizi görselleştirme eylemidir. Bir dijital kopya yaparken kendi kendimin bir kopyasını yapar ve bu kopyayı kişisel bilgisayarımın ekranının yüzeyinin arkasındaki gizli, görünmez bir izleyiciye sunarım. Mekanik yeniden üretim ile dijital yeniden üretim arasındaki temel fark budur. Mekanik yeniden üretim kişisel kullanımı üzerinde belli bir denetimi varsayar. Ama bu kontrol istatistiksel bir kontroldür: Bir nesnenin satılan kopyalarının ve buna göre belli hedef gruplarının davranış biçimi izlenebilir. Bu örnekte gözlemci piyasadır. Ama piyasa, bir gözlemci olarak fazla belirsizdir; başka şeylerin yanı sıra tam da orijinal ile kopyayı birbirinden ayırmanın, aynı orijinalin farklı kopyalarını birbirinden ayırmanın zorluğu nedeniyle (Groys, 2017, s.125).

Groys'tan yapmış alıntıda şu durum kendini belli eder: Her imge yaratım edimi esasında bir kendimi yaratma ve sergileme edimi olarak anlaşılabilir. Lakin bu sergileme, piyasanın kurallarından bağımsız değildir. Kopyanın mekânsızlığı, mekanlar arası dolaşıma rahatlıkla girebilmesi veya “her yerin” onun mekanı olabilmesi onu piyasanın katı kurallarından muaf kılmaz.

Dijital imgenin üretimi manipülatif bir iştir. İlk, bu imge, ideolojik bir somutlaşma olarak irdelenebilir. Başka bir deyiş ile simgesel şiddete maruz kalan aynı zamanda onu yaratandır da. İkinci olarak, kim olduğu tam olarak kestirilemeyen bir piyasadan söz edilir. Piyasa; ideolojiyi besleyen, onu ayakta tutan ve sürekliliğini sağlayan işlerin ve tavırların “para ettiği” bir alanı belirtmektedir. Bu nedenle ekranın arkasındaki belirsiz piyasa bir *trend* yaratma işi ile uğraşmaktadır. Dolayısı ile piyasa, enformasyon teknolojileri olan apparatuslar ile olan ilişkimizi kendi adına kullanır ve trende uyan bedenler üretilir.

Dijital gözetleme ise gözetleyene şu avantajı sağlar: Onunla beden kopya imgeleri daha rahatlıkla gözlenir. Keza dijital gözetleme de çağın enformasyon teknolojilerini kullanır. Bu nedenle herhangi birinin sahip olduğundan daha yoğun veri akışı ekranın arkasındakine aittir. Buna ek olarak, dijital gözetleme denetimini gündelik hayata, tarihte şimdiye kadar hiçbir aygıtın yapamadığı kadar sızarak yapar. Bu nedenle

dijital denetimin varlığı o kadar belirsizdir ki, var olmadığı sanılabilir. Bununla birlikte o, denetimin yanında, bireyin istek ve arzularını belirleyip yatkınlıkları dayatacak manipülasyonları da yapar.

4.3.3 Bedenin manipülasyon (manipulation) değeri

Dijital çağda imgenin manipüle edilebilmesi adına pek çok olanak vardır. Bu nedenle bu çağdaki her birey, Reagan'a nazaran çok daha fazla, kolay ve ucuz manipülasyon imkanına sahiptir. Bu nedenle De Mul'un tabiriyle "ünlü olduğu için ünlü olan" belli başlı hiçbir kabiliyeti olmayan bedenler enformasyon ağında kendilerine esaslı birer yer edinirler (De Mul, 2009). Bu durum, siyasetçilerin bedenleri, kahraman ve hain bedenler vs. için de geçerlidir. Hepsi adına en önemli olan husus kopya imgenin nasıl manipüle edildiğidir.

Instagram hesabımızı açtığımızda beden imgelerine rastlarız. Gördüğümüz bedensel tavır ve tarz, mekânla beraber bir trendi imler. Daha sonra ekrana bir kez *tıklarız*. Bu işlemle beraber ekrandaki beden imgesi üzerindeki etiketler (tags) kendini ele verir. Bir etiket, ekrandaki bedenin saçındadır ve kuaförünü işaret eder. Bir başkası ağzındadır ve dişçisini işaret eder. Ayakkabı, ceket, gözlük, saat, diyetisyen, estetisyen, spor hocası bu ve buna benzer pek çok ticari kişi ve kurum bedende etiketlenmiştir. Dolayısı ile beden, bir marka yığınından oluşan ve bir araç olarak kullanılıp başka markalara referans yollayan bir kuruma dönüşmüş olur. Estetik rejim mantığı burada iş görür. Ekrandaki görüntü bize "doğru" gelir. Yani nasıl ki ideolojik özne, ideolojinin sanatını garipsemez aksine beğenir ise, aynı şekilde bu görüntüyü de yadırgamaz tersine olumlar hatta onun gibi olmak ister. Bu görüntü onun emsal alacağı kahraman beden haline gelir. Dolayısı ile özne için ne şekilde duyumsanır olacağının bir örneği mevcuttur.

Burada altının çizilmesi gereken husus, dijital yeniden üretim ve manipülasyon imkanlarına ulaşımın fazlasıyla kolay olmasıdır. Görüntü üzerinde dijital filtreleme yapabilme yahut çeşitli ücretsiz uygulamalar ile yüz ve bedene hemen hemen kusursuzca adapte olan filtreler, esasında dijital manipülasyonun ne denli kolay olduğunu da gözler önüne serer. Bu durum, Marchel Duchamp, *L.H.O.O.Q'*da yaptığı manipülasyondan şu şekilde farklıdır: Dijital çağ hem bu manipülasyonu hem de bu yeni imgelerin çok hızlı dağıtımı için gerekli ortamı sağlar.

Son tahlilde beden, çağın manipölasyon olanakları ile sergileme değeri üzerinden yeni imkanlar kazanır. Öyle ki, ortak dünyada içinde bulunan beden bir duyulur olan olarak yeniden ve yeniden üretilip diğer bedenler ile araçsal ilişkisinde özneleşme sürecine doğrudan etki eder.



5. SONUÇ

Jacques Ranciere'in yapmış olduğu estetik tanımı tezin oturduğu temeli oluşturmaktadır. Ona göre, neyin sanat olup neyin sanat olmadığını belirleyen bir düşünce rejimi vardır (Ranciere, 2012). Bu çıkış noktası başlı başına bir önem arz etmektedir çünkü *duyulur olanın duyumu* (sense of sensible) ile alakalı izini sürebileceğimiz bir ipucu elde etmiş olunur. Dolayısı ile estetik bir kavram olarak güzel ile olan alakasını aşar, sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin giriftliğini işaret eden bir başka tanıma evrilir: Estetik rejim.

Ranciere, estetiğin özel bir alandan öte, bir rejim olarak ele alınmasını önermektedir (Şiray, 2016). Dolayısı ile estetiğin, rejimin anlamına paralel olacak şekilde yani bir hükmetme/yönetme/düzenleme sistemi olarak da düşünülmesi gerekmektedir. Bundan dolayı ki estetiği sadece sanat eseri ile olan ilişkisinden kurtulup yeni bir sistem olarak irdelenmesi, bu sistem içerisinde de bir duyulur olan olarak bedenin konumu ve onun, çağın olanakları ile sunumu tezde incelenmiştir.

Bu noktada tez şu önemli argümana dayanmaktadır: Estetik rejim, ortak dünyanın nesne ve imgelerini yeniden düzenleyip, çevremize karşı bakış ve tavrımızı yeniden düzenleme mantığını barındırır (Ranciere, 2012). Dolayısı ile ortak dünyadaki her nesnenin düzeni, ki buna kendi bedenimiz ile diğer bedenler de dâhildir, çevremizi algılama üzerine bir yaptırım hakkına sahiptir. Dolayısıyla nesne ile beraber, zamanın, mekanın, boşluğun ve boş vaktin yeniden düzenlenmesi bir rejim yani yönetme/düzenleme sistemi olarak estetiğe dâhildir.

Bu nokta yani kısaca şeylerin bir yeniden düzeni, özne ile doğrudan ilinti taşır. Özneyi oluşturan süreç Agamben'in yorumu ile irdelenmiştir. Canlılar ve apparatuslar arasındaki gerilimli ilişkiden özne meydana geliyordu (Agamben, 2009). Buna ek olarak Agamben için apparatuslar, dilden, cep telefonuna kadar - elbette beden de dâhil olmak üzere- ilişkide olduğumuz hemen her şeydi (Agamben, 2009). Bundan dolayıdır ki, Ranciere'in tanımlamış olduğu estetik rejime dâhil bir özneleşme, şeylerin yeniden düzenlenmesi ve duyulur olarak paylaştırılması özelinde

incelenmiştir. Buradan şu sonuca varılabilir: Şeye ve onun imgesine dair yapılan her düzenleme özneyi belli bir şekilde etkiler. Dolayısı ile şeyler ve onların algılanış biçimleri üzerinde yapılacak her düzenleme ile ilgili olarak, ideolojik bir çıkar veya hâkim bir ideolojinin kendi sürekliliğinin devamı adına bir hareket okunabilir.

Bu noktada şu soru ile devam edilir: Bedenin bu soruşturmada ayrıcalığı neydi? Tez kapsamında beden diğer şeylerden farklı şekilde konumlanmıştır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, öznenin kendini oluştururken bedeni ile kurduğu ilişkiyi öncelemektir. Dolayısı ile öznenin aynada gördüğü bedenini algılama şekli ve o imge ile ilişkisi öznenin ondan ayrı düşünülemez bir apparatus ile olan ilişkisini imler. Bununla birlikte bedenden kastedilen de insan bedenidir. Kendi bedeni ve diğer bedenler hakkında yorumda bulunabilme kabiliyetine yani eleştirel ve öz-eleştirel olma olanağına sahip olan insandır. Ayrıca insan, bedeni hakkında özgürlük iddiasında bulunur ve bedeninin araçsallaşma imkânını gözden kaçırabilir. Tezde ise bedenin ne şekilde araçsallaştığı üzerinde durulmuştur.

Bedeni tezin temel konusu yapmamızın ikinci neden ise onun hem bir canlı hem de bir tertibat olarak düşünebileceğimizdendir. Dolayısı ile beden, hem özne hem de bir “şey” olarak iş görür. Tabiyet (assujettissement), esasında öznenin hem etken hem de edilgen yönüne işaret eder. Foucault’nun belirttiği gibi iktidar ilişkisi içerisinde beden, hem üretici hem de tabi kılınmış beden olabildiğinde yarar sağlar (Foucault, 1992). Bu noktada tez içerisinde, bedenin inşa edilen ve aynı zamanda özneleşme sürecindeki kurucu ve araçsal işlevine vurgu yapılmıştır (Çeğin ve Özpolat, 2016).

Bu noktadan sonra estetiğin siyaseti, sanat pratiklerinin zamana, mekâna ve bunların kapsadığı hemen her şeye müdahale etmesine benzer olarak duyulur olanın paylaşımında yer tutar. Bu nedenle Ranciere özelinde sanat ve siyaset birbirlerinden tümü ile bağımsız iki kavram değildir. Dolayısı ile bedenin duyulur olma hali yahut ne şekilde duyulur olacağına dair yeni bir rejim önerisi, estetiğin siyaseti ile doğrudan alakalıdır (Ranciere, 2008b). Bu nedenle tezde sıklıkla değindiğimiz sanat ve siyaset arasındaki girift ilişki estetik rejim mantığını tekrar etmektedir.

Sanat ve siyaset arasındaki bu girift ilişki sanat ve gündelik yaşam arasındaki ilintiyi de açığa çıkarır. Çağdaş sanat, gündelik yaşamın nesnelere ve rutinini konu ediniyor kullanabilir. Böylelikle o, mekânı yeniden yaratma hatta yok sayma gibi başka işlevler de kazanabilir. Bundan dolayıdır ki, örneğin bir enstalasyon, nesnelere bir

yeniden düzenini şart koşmaktadır. Yine bu tezde bahsettiğimiz Tiravanija'nın işi, nesnelere ve bedenlerin, zaman ve mekânda bir yeniden düzeni olarak görülebilir.

İşin, hayatın hızına yetiştiği ve bir müzeden çıktığı anların bir özgürleşme imkânına işaret ettiği düşünülebilir çünkü iş artık gündelik yaşamdaki bedenler, gündelik yaşamdaki nesnelere ilişki haline gelmiştir. Dolayısıyla Tiravanija'nın yaptığı şey, nesnelere ve mekânı yeniden düzenleyip onu, katılıma açık bir gündelik hayat deneyimi olarak sunmak olabilir. Bir şekilde bu, estetiğin siyasetinin kendini göstermesidir.

Lakin daha geniş bir çerçeveden düşünüldüğünde ortak dünyadaki tüm bedenler estetik rejim altındaki bir düzenlemeye dâhildir. "İşitilenler ve uğulduyanlar kimlerdir?", "İyi ve kötü kimdir?", "Hangi beden kahraman yahut hangi beden cesettir?" gibi soruların cevapları duyulur olanın paylaşımı ile doğrudan alakalıdır. Bu nedenle "sanat eseri" yahut "sanat eseri değil" yargısına varma imkânına da; kahraman veya hain ikileminde taraf olma motivasyonuna da kaynaklık eden mekanizma benzer şekilde iş görür. Bu mekanizma, duyulur olanın paylaşımındaki estetik rejim mantığı ile işler.

İktidarın kendi ideolojisinin sürekliliği adına yaptığı iş bir anlamda küratoryal bir iştir. O, zamanı, mekânı bedenleri ve nesnelere, iş gücünü, emeği, boş vakti düzenler, makbul bedenlerin imgelerini yaratır, istediği imgeyi manipüle eder ve bu beden imgelerinin dağıtım ortamını seçer. Son tahlilde, özneleşme sürecine doğrudan müdahalede bulunmuş olur. Bu ideolojik yaratım işi bir anlamda da sanatsal yaratım etkinliğine benzer. Böylece sanat ve siyaset ilişkisinde "duyulur olan olarak beden" araçsallaşmış olur.

Beden de tavrı, söylemi, modayı, trendi kendi üzerinde taşır. Öyle ki o, diğer bedenler ile olan ilişkisinde hem onlardan etkilenir hem de onları etkiler. Dolayısıyla beden iktidarın meşrulaştırma sürecinde maruz kaldığı lakin farkında olmadığı simgesel şiddeti üstünde taşır ve aynı zamanda diğer bedenlere de bulaştırır. Dijital çağın imkânları özelinde, örneğin bedenin sosyal medyada sunumu bu sunumu yapanın farkındalığının dışında bir bedensel araçsallığı imler. Sosyal medyada sunulan beden; hal ve tavır kadar, moda ve mekânı da gösteren bir araca evrilebilir.

Son tahlilde beden, iktidarın ve onun ideolojisinin sürekliliği adına araçsal işlev kazanmaktadır. Çağdaş enformasyon teknolojilerinin de yardımıyla o, özneleşme sürecine doğrudan dâhil olmuştur.

Bu noktada, tezde irdelenmeyen başka bir imkân daha akla gelebilir. O da bedenın özgürleşme imkânıdır. İdeolojik öznenin bedeninin, özgür beden ile olan ilintisi üzerinde düşünülebilir. Bu noktada soru şudur. “Beden tam olarak hangi anlarda özgürdür?” Sanat ve siyaset ilişkisi bağlamında konuşursak estetik deneyim ile özgürleşme vaadi arasında doğrudan bir ilişki yoktur (Ranciere, 2012) Bundan dolayı ancak, estetik deneyimin iktidar oyunları ile arasında koyduğu mesafe ile özgürleşmenin vaadi işitilir. Her türlü uzlaşmayı kıran bu yapı, sanatın ayrı bir gerçeklik olmaktan çıkıp bir yaşam biçimi olması ile de doğrudan alakalıdır (Ranciere, 2012). Dolayısı ile ideolojik olarak adlaşmaya direnen beden de bu özgürleşme vaadini üzerinde taşır. Ortak duyumun *ne...ne de...* uzlaşmazlığında beden, özgürleşme olanağına sahip olabilir.

KAYNAKLAR

Agamben, G. (2009). *What is an Apparatus? And Other Essays* (D. Kishik ve S. Pedatella, Çev.). California: Stanford University Press.

Agamben, G. (2012). *Dispositif Nedir?/Dost* (E.Dedeoğlu, Çev.). İstanbul: Monokl Yayınları.

Agamben, G. (2017). Çağdaş Nedir? A. Artun, N. Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir?* içinde (s. 41-51). İstanbul: İletişim Yayınları.

Althusser, L. (1996). *Gelecek Uzun Sürer* (İ. Birkan, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Benjamin, W.(2019). *Pasajlar* (A.Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Ü. Altuğ, B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bernhard, T. (2015). *Eski Ustalar* (S. Duru, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Boccioni, U., Carra, C. Russolo, L., Balla, G. Severini, G. (1973). Manifesto of The Futurist Painters 1910, Umbro Apollino (Ed.), *Futurist Manifestos* içinde (s.24-27). London: Tate Publishing.

Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. *Theory and Research for the Sociology of Education*, 241-58. New York: Greenwood Press.

Bourdieu, P. (1990). *Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press.

Bourdieu, P. (2014). Simgesel Sermaye ve Toplumsal Sınıflar. (N. Ökten, Çev.). *Cogito*, 76, 192-203.

Bourdieu, P. ve Passeron J.C. (1977). *Reproduction in Education. Society and Culture*. Londra: Sage.

Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (1992) *An Invitation For a Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press.

Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bourriaud, N. (2009). Precarious Constructions: Answer to Jacques Ranciere on Art and Politics. Erişim adresi: <https://onlineopen.org/download.php?id=240>

Bussolini, J. (2010). What is a Dispositive? *Foucault Studies*, 0(10), 85-107. doi:<http://dx.doi.org/10.22439/fs.v0i10.3120>

Butler, J. (1993). *Bodiesthatmatter: On the Discursivelimits of "Sex"*. New York: Routledge.

Clarck, S. (2010). Contemporary Art and Environmental Aesthetics. *Environmental Values*, 19(3), 351-371.

Çeğin, G. ve Özpolat, G. (2016). Tabiyet ve Simgesel Şiddet Kavramları Üzerinden Foucault ve Bourdieu'yü Birlikte Okumak. *Praksis*, 42, 683-695.

Çiğdem, A. E. (2007). Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda Mı?. *Cogito*, 52, 88-100.

Danto, A. (2013). *Sanat Nedir?* (Z.Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

De Beauvoir, S. (1974). *Second Sex*. New York: Vintage Books.

Deleuze, G. ve Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?* (T.Ilgaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Demiral, A. ve Martines, H. V. (2014). 20. ve 21.yy'da Sanatta Malzeme Olarak Beden. *Anadolu Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi*, (6), 180-201.

De Mul, J. (2009). The Work of Art in the Age of Digital Recombination, M.van den Boomen, S. Lammes, A.S. Lehmann, J. Raessens, M.T. Schafer (Ed.). *Digital Material* içinde (s.95-106). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Deranty, J.P. (2010). Regimes of Arts, J.P. Deranty (Ed.). *Ranciere: Key Concepts* içinde (s.118-131). New York: Routledge.

Dreyfus, L.H. ve Rainbow, P. (1983). *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press.

Eğrikavuk, I. (2013, 21 Ocak). Güncel Sanat Nedir? *Radikal Gazetesi*. Erişim adresi <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/isil-egrikavuk/guncel-sanat-nedir-1117879/>

Foucault, M. (1977). *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other writings 1972 -1977*. (C. Gordon, Ed., C. Gordon, L. Marshall, J. Mepham, K. Soper, Çev.). New York: Pantheon Books.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar* (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: Birth of the Prison* (A. Sheridan, Çev.). New York: Vintage Books.

Gen, E. (2012). *Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Bir Çeviri Hikayesi*. E-skop. http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdastan-guncele-eserden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847/#_edn1. Erişim tarihi: 29.04.2019.

Gillick, L.(2010). *Contemporary Art Does Not Account for that Which is Taking Place*. E-Flux, 21. <http://www.e-flux.com/journal/21/67664/contemporary-art-does-not-account-for-that-which-is-taking-place>. Erişim tarihi: 23.03.2019.

Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü* (F.C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Groys, B. (2017). *Akıştta: İnternet Çağında Sanat* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Hanley, F. (2004). *The Dynamic Body and the Moving Body: A Theoretical and Empirical Investigation*. (Doktora Tezi). School of Psychology Faculty of Arts, Victoria University, Melbourne, Australia.

Hegel, G.W.F. (1988). *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (T. M. Knox, Çev.). Oxford: Clarendon Press.

Hünler, H. (1998). *Estetik'in Kısa Tarihi*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Joas, H. (1983). The Intersubjective Constitution of the Body-Image. *Human Studies*, 6(2), 197-204.

Johnson, M. (2008). What Makes a Body? *The Journal of Speculative Philosophy*, 22(3), 159-169.

Kant, I. (1987). *Critique of Judgment* (W. S. Pluhar, Çev.). Cambridge: Hackett Publishing.

Kant, I. (1998). *Critique of Pure Reason* (P. Guyer, A. W. Wood, Çev.). Cambridge: Cambridge University Press.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Marinetti, F. T. (2009). The Founding and Manifesto of Futurism, L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman (Ed.), *Futurism: An Antology* içinde (s. 49-54). New Haven & London: Yale Publishing.

Mollaer, F. (2007). Walter Benjamin'i Çağımızda Tahayyül Etmek. *Cogito*, 52, 236-264.

Nancy, J. L. (2016). Tuhaf Yabancı Cisimler (Bedenler) (Z. Direk, Çev.). *Cogito*, 85, 81-99.

Nietzsche, F. W. (2008). *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine* (N. Bozkurt, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Oranlı, İ. (2016). Ranciere'de Siyasi Olanın 'Estetik' Boyutu: "Siyaset Üzerine On Tez ve Duyumsanır Olanın Paylaşımı. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14, 108-116.

Özsöz, C. (2014). Pierre Bourdieu: Simgesel Şiddet, Eğitim, İktidar. *Cogito*, 76, 290-331.

Phillpot, C. (1988). Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo, C. Phillpot, J. Hendricks (Ed.). *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection* içinde (s.9-17). New York: The Museum of Modern Art.

Rajchman, J. (2017). Çağdaş Yeni Bir Fikir Mi? A. Artun, N. Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir?* içinde (s. 19-37). İstanbul: İletişim Yayınları.

Rancière, J. (2005). *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe* (H. Hünler, Çev.). İzmir: Aralık Yayınları.

Rancière, J. (2006). *Estetik Biliçdışı* (K. Sarılioğlu, Çev.). İzmir: Aralık Yayınları.

Rancière, J. (2007). *Siyasalın Kıyısında* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Rancière, J. (2008a). *Görüntülerin Yazgısı* (A.U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Versus Kitap.

Rancière, J. (2008b). Estetiğin Siyaseti, A. Artun (Ed.). *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde (s.207-231). İstanbul: İletişim Yayınları.

Rancière, J. (2009). *Filozof ve Yoksulları* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Rancière, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci* (A. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Rancière, J. (2016). Jacques Rancier'in Yöntemi Üzerine Birkaç Not (U. Özmakas, Çev.), G. Ateşoğlu (Ed.), *Varoluşçuluk, Fenomenoloji, Ontoloji/Çağdaş Felsefenin Macerası 1* içinde (s.107-122). İstanbul: Belge Yayınları.

Regime. (2019). *Etymonline*. <https://www.etymonline.com/search?q=regime>

Savage, M. (2014). Pierre Bourdie'nün kayıp kent sosyolojisi (E. Soytemel, Çev.). *Cogito*, 76, 106-120.

Schilder, P. (1978). *The Image and Appearance of the Human Body*. New York: International Universities Press.

Smith, T. (2011). *Contemporary Art: World Currents*. London: Laurance King Publishing.

Swartz, D. (2011). *Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Şiray, M. (2015). İmgeden Akla: Spinoza'nın Toplum ve Bireysellik Anlayışını Tutkular Üzerinden Yeniden Okumak, G. Ateşoğlu, E. Canaslan (Ed.), *Spinoza ile Karşılaşmalar* içinde (s.212-226). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şiray, M. (2016). Jacques Ranciere Estetiğinde Sanat-Siyaset İlişkisi Üzerine, G. Ateşoğlu (Ed.), *Varoluşçuluk, Fenomenoloji, Ontoloji/Çağdaş Felsefenin Macerası I* içinde (s.277-296). İstanbul: Belge Yayınları.

Şiray, M. (2017, 12 Kasım). Güncel (Sanat) Nedir? Güncellik Üzerine Eleştirel Yaklaşımlar. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=myosukUG6vM>

Şiray, M. (2018). Çağdaş Nedir? Zamana Aykırılık Üzerine Eleştirel Yaklaşımlar, *Kaygı*, 31, 200-2016. doi: 10.20981/kaygi.475138

Şiray, M. (2019). İmgenin Geri Dönüşü: Jacques Ranciere'in İmgenin Geleceği Üzerine Düşünceleri. Akbank Sanat Felsefe Seminerleri Dizisi. 31 Ocak 2019.

Tanke, J. J. (2011). What is the Aesthetic Regime? *Parrhesia*, 12, 71-81.

Tekin, S. (2015). Adalet, Pratik Akıl, Eylem: Bir Antigone Okuması. *Toplum ve Bilim*, 133, 5-31.

Walter, B. (2015). *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin Yayınevi.

Young, I. (1980). Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality. *Human Studies*, 3(2), 137-156.

ÖZGEÇMİŞ

1987 İstanbul doğumlu. Bahçeşehir Üniversitesi Elektrik-Elektronik Mühendisliği Lisans ve Yıldız Teknik Üniversitesi Elektronik Mühendisliği Yüksek Lisans Programlarını tamamladı. 2015 yılından beri Mimar



Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Felsefe Yüksek Lisans Programı öğrencisidir.



